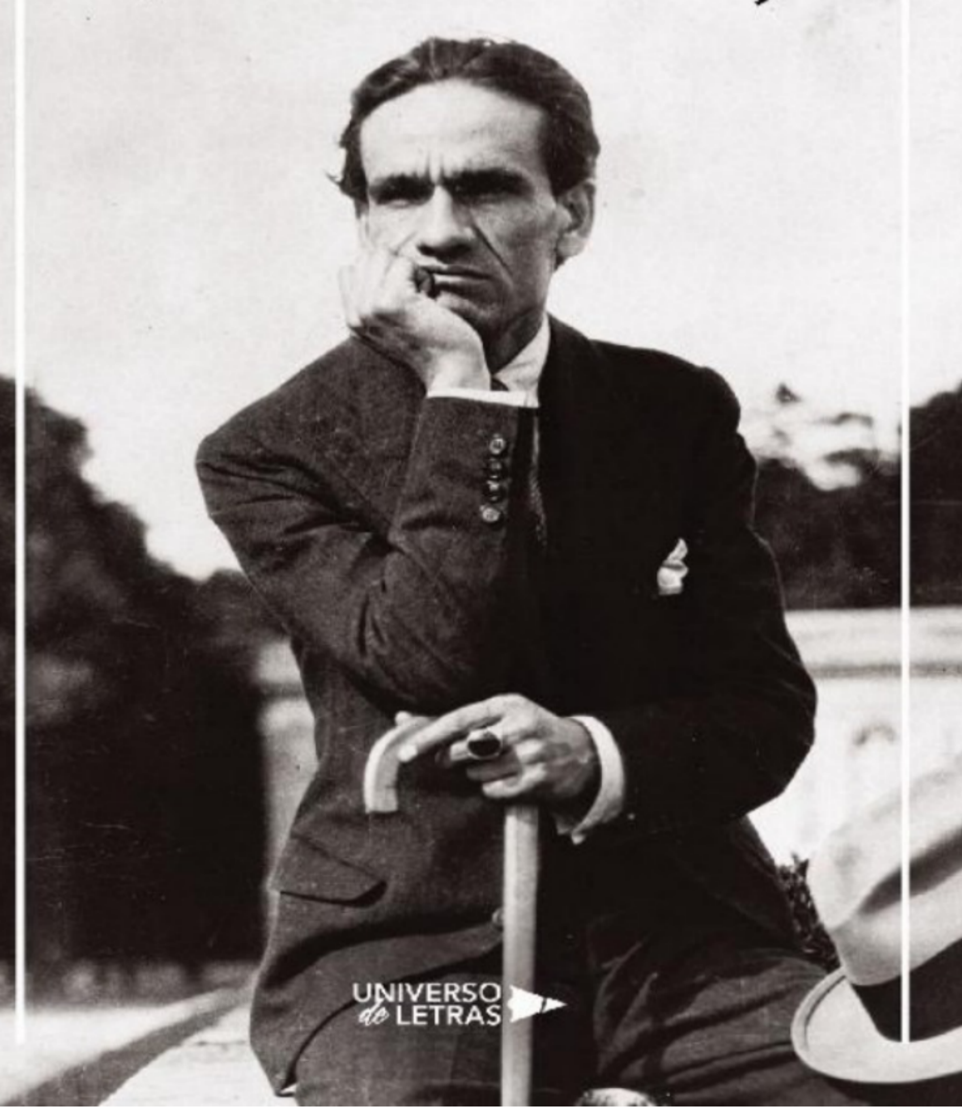
ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Releer a Vallejo



UNIVERSO de LETRAS

Armando López Castro

Releer a Vallejo



Releer a Vallejo
Armando López Castro

Esta obra ha sido publicada por su autor a través del servicio de autopublicación de EDITORIAL PLANETA, S.A.U. para su distribución y puesta a disposición del público bajo la marca editorial Universo de Letras por lo que el autor asume toda la responsabilidad por los contenidos incluidos en la misma.

Diseño de la cubierta: Equipo de diseño de Universo de Letras
Imagen de cubierta: fotografia de César Vallejo en el Parque de Versalles, Juan Domingo Córdoba, 1929.
Licencia: Dominio Público.
© 2018 Imagen obtenida de archivo Wikipedia,
según las claúsulas de la licencia Wikimedia Commons.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Portada)

universodeletras.com

Primera edición: noviembre, 2018

ISBN: 9788417569044
ISBN eBook: 9788417570194

En memoria de Félix Grande,
insigne vallejiano.

Todo acto o voz genial
viene del pueblo y va hacia él.

César Vallejo

Prólogo
Poesía y verdad

Hay marcas culturales en la vida de un poeta, entendiendo por cultura la visión del mundo que configura una determinada sensibilidad, que pueden estar presentes de alguna forma en la creación poética. No me refiero con ello a etiquetas que quedan fuera de la experiencia artística, sino al natural fondo que palpita y viene a integrarse en la arquitectura del poema. Si el poeta se muestra en sus poemas, tendremos que limitarnos a ver lo que el poeta dice en ellos, teniendo en cuenta que, gracias al lenguaje, es posible el desvelamiento de un fondo oculto. De esa dialéctica entre lo oculto y lo aún no manifestado procede la verdad misma («La obra de arte es la puesta en obra de la verdad», escribe Heidegger sobre la poesía de Hölderlin), la verdad en cuanto acción de darse a ver, que nos permite salir del cerco habitual de la representación y abrirnos a la totalidad de lo posible. La sustitución de lo metafísico por lo poético en la época moderna, de la *veritas* por la *alétheia*, pone su acento en la llegada del ser a la palabra, concebida ésta como morada o estancia en la cual el hombre habita, pues si por algo se caracteriza la palabra poética es por ser lugar de *acogida*, por su enorme poder de encarnación de las cosas.

Si la poesía es el lugar de la palabra esencial y ésta se cumple en la unidad del poema, la función del poeta consistirá en *dejar aparecer*, en adoptar una actitud de receptividad o escucha, propia del sentido de lo sagrado, tan presente en la escritura de Vallejo. El poeta peruano sabe que el empobrecimiento del lenguaje, su decadencia, consiste en haberse alejado del origen y todo su esfuerzo creador radica en devolver a la palabra su decir originario. Sentido de la dependencia y escucha obediente, dos rasgos propios del espíritu religioso, que se hacen visibles en la distancia del exilio («Hay que tener presente que, desde que se fue de su lugar, Vallejo fue siempre un exiliado

voluntario: exiliado en Trujillo, exiliado en Lima y finalmente exiliado en París. Desde el exilio piensa el hogar, el entorno telúrico e imantado de su tierra natal, piensa la madre tutelar y la vida comunitaria con los hermanos; recuerda, y piensa el día en que vuelva», escribe Américo Ferrari en su ensayo «César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles»), pues para el que vive la experiencia del exilio, escindido entre la memoria y la esperanza, la escritura se convierte en la imposibilidad de renunciar a esa ausencia esencial. Al amparo de la desposesión, suspendido entre la vida y la muerte, el exiliado atraviesa el desierto de la historia, el tiempo que le ha tocado vivir, para nacer a una vida más íntegra y completa, para poder vislumbrar una posibilidad todavía inédita.

No puede constituirse ningún lenguaje, y menos aún el poético, de espaldas a toda idea de trascendencia, que nos habla de un ilimitado más allá, de un nuevo mundo que debe ser alumbrado por la palabra. Tal vez por eso el poeta, en tanto que poseído de la verdad del espíritu, de la verdad objetiva, se presenta como profeta del fuego sutil, de la revelación que le es dada, siendo esa experiencia del arder, que no puede ser borrada, la que ilumina la encarnación misma del sentido («parto de mis sentidos abrasados», que diría Lope). Porque el poema, residuo de una ceniza todavía caliente, es la imagen de un vivo abrasar, de un sacrificio en el que todo se destruye para crearse de nuevo («Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible», confiesa Vallejo a su amigo Pablo Abril de Vivero en carta, desde París, el 18 de abril de 1928). Y cuando el poeta obedece al espíritu que habita en él, se llena de fidelidad a lo que permanece oculto y trata de salvar las cosas de su fluir mortal. Esta naturaleza salvífica de la obra de arte, cuyo signo apocalíptico brilla con más intensidad en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, crea un territorio de solidaridad en el que nada de lo que fue se pierde. Temeroso de una voz luminosa, igual que Moisés en lo alto del monte, el poeta se presenta con el fuego de lo invisible y su palabra, ardiendo aquí y ahora, se torna infinitamente alusiva. Allí donde reina la sombra hay un movimiento que no se interrumpe, un impulso de la realidad hacia la palabra. Quizá por eso Paul Celan, dispuesto a aceptar lo otro y no dejando de aspirar a la luz tanteando la

oscuridad, afirma: «Dice verdad quien sombra dice», pues sólo de lo informe puede venir lo que hay que decir. La tarea del poeta consiste en atravesar la corteza del lenguaje para llegar al fondo viviente, ambiguo e indeterminado, de donde nace el canto que no morirá nunca. Para un poeta como Vallejo, que no deja de explorar las posibilidades últimas del lenguaje con el objeto de encontrar la palabra común a todos, la escritura se convierte en restablecimiento de unas relaciones rotas, en aliento de redención y esperanza.

En la medida en que la Historia tiende a cristalizar el lenguaje en fórmulas y repeticiones, no dejándole discurrir libremente, la palabra poética se alza contra el discurso histórico de la ideología («Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología», escribe Adorno en el «Discurso sobre lírica y sociedad»), tratando de revelar todo aquello que la ideología esconde. Así habría que entender el lenguaje poético de Vallejo en su sentido más revolucionario, como un estallido de libertad, como un reconocimiento de la realidad enmascarada, que exige un proceso de transformación, de destrucción creadora, capaz de restituir al lenguaje su verdad, su fondo íntimo, lo cual le aleja de toda convención («La poesía impone su verdad a los hombres, no los hombres a la poesía. Y en poesía es verdad lo bien dicho, lo bendecido y bautizado en las fuentes del ser. La poesía de Vallejo es la figura de la verdad poética más directa, más concreta, más realista, más apegada al acto inmediato del vivir que se haya escrito en castellano», escribe Ricardo Paseyro en su ensayo «César Vallejo: poesía y verdad», de 1960). Y de ese haber llegado hasta el fondo de lo humano, sin el cual no puede darse la voz poética, brota una palabra insólita y precisa («La precisión me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos no podría decir más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria», confiesa Vallejo a César González Ruano en una entrevista de 1931), que nombra los objetos y los hace más reales. Si poetizar consiste en una suma de «instantes azules», como ya indicó Juan Ramón, la palabra poética de Vallejo, llena de semillas, nos devuelve a un estado primordial donde todo está por decir, como en la infancia, y nos anima a celebrar la vida con la ingenuidad de la mirada («Siempre al

mundo viejo / -trabajo y fatiga- / el niño lo salva / con sus ojos nuevos», recuerda Machado), pues sólo una mirada inocente podría habitar el universo. Y así, la mirada agradecida de Vallejo, siempre dispuesta al asombro, deja aflorar su latido más secreto, su más honda verdad, y por estar cerca de los que sufren, nos empuja, desde la plenitud del dolor, a empezar de nuevo, a mostrar la verdad de quienes somos.

I. La trayectoria poética

En el Prólogo de sus *Vidas imaginarias*, una obra que Borges siempre tuvo en cuenta, Marcel Schwob escribe: «El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no describe más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica». Hay, en efecto, el grupo como punto de partida, que sería comparable a la asamblea de corredores dispuestos para una competición, y luego está la trayectoria individual, la larga soledad del corredor de fondo. De modo general, al hablar de generación, se busca siempre un determinante histórico profundo, como lo fue el singular contexto limeño de los años treinta, al que pertenecen José María Eguren, César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán y César Moro, y que se caracteriza por la oposición a la retórica modernista y por la exploración intensa del lenguaje poético, en la que tanto tuvo que ver la experiencia revolucionaria del surrealismo, que si por algo se distinguió fue por *reintroducir* la poesía en la vida. Para estos poetas, la posición de partida fue de ruptura, de habitar un territorio de incertidumbre y vacío, donde toda poesía halla su verdadero comienzo. De ahí que en la mayor parte de ellos, su *novedad* consista en la resistencia a lo convencional, en el riesgo de una aventura que consiste en salir siempre de cero, sin sentirse ligado a una tradición determinada («¿De qué manera nos cambia la lectura de un poeta? ¿Cómo se determinan nuestras preferencias? ¿Por qué corrientes de afinidad nos sentimos cercanos de algunos? ¿Por qué motivos rechazamos otros que acaso la fama exalta? No me atrevería a decir en qué consiste el cambio», señala Westphalen en su ensayo «Poeta en la Lima de los años treinta»). Leer la tradición de otro modo, sin atreverse a señalar códigos o tendencias definidas, no significa negarla, sino dar paso a un nacimiento constante, a la palabra inaugural, que brota de la inminencia de un vacío, de una experiencia

radical de la escritura: la destrucción como fundamento. Cuando se afirma que Vallejo pertenece a la tradición de la ruptura y la subversión, lo que se quiere dar a entender no es sólo que su escritura escapa a toda clasificación de géneros, pues la resistencia a lo programado es condición de toda escritura auténtica, sino también que el poeta escribe desde la intemperie, sin apoyo y protección, para mostrar el ser que uno es. Sólo desde esa iluminación que tiene que ver con la oscuridad, donde la palabra está formándose para poder decir la experiencia naciente de lo real, es posible un lenguaje distinto, diferenciado[1].

Frente al discurso lineal de la historia, la evolución poética es circular. Se parte de un centro a una serie de puntos radiales, que a su vez remiten sin cesar a ese centro unificante, cuya función básica consiste en reunir lo disperso. Dentro de la trayectoria poética de Vallejo hay tres momentos significativos: la muerte de la madre en agosto de 1918, el encarcelamiento en 1920 y el viaje a Europa en 1923. El primero deja al poeta sumido en un profundo sentimiento de *orfandad,* pues la desaparición de la figura materna, que era el centro de la vida familiar, trae como consecuencia la queja dolorida del poeta de quedarse desamparado y, como reacción a esa ausencia, la búsqueda de nuevos orígenes. Así escribe Vallejo a sus hermanos después de la muerte de su madre: «No he recibido hasta hoy ni una sola letra de ustedes de Santiago. Todo en silencio. Yo vivo muriéndome; y yo no sé adónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este sentido no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días *huérfanos* lejos de todo y loco de dolor». El sentirse privado del suelo familiar, de la casa como centro del cosmos, concentra el hecho poético en su radical esencialidad: la voz poética como ritmo del universo, lo cual se traduce en una síntesis de lo real y lo simbólico. Desde este punto de vista, el sentimiento de orfandad, que implica la ausencia de un centro originario, pues el hombre, al ser expulsado del paraíso y caer en la historia, se convierte en huérfano de nacimiento, conlleva una pérdida del estado de inocencia y un

proceso de limpieza del lenguaje. Y es que de la ausencia nace la pérdida del lenguaje, pero también la posibilidad de reintegrarse a la unidad primordial, a un tiempo anterior al de su nacimiento. La orfandad, unida al vacío de la ausencia, sería así expresión de la vida profunda, posibilidad que alumbra el deseo de lo real[2].

El segundo momento, la experiencia de la cárcel, que se prolonga desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921, constituye una *prueba* decisiva, un acto iniciático de purificación existencial y poética, de la que el ser que la padece no saldrá impune. Más tarde, en uno de los poemas en prosa, escritos desde París, dice Vallejo: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú». Porque la importancia de tal experiencia radica en la universalidad del símbolo: la visión del hombre desvalido, falto de libertad, que espera desesperadamente la salvación. La oscuridad de la cárcel, emparentada con la tumba y réplica de la montaña sagrada, contiene en sí misma todas las transformaciones posibles, por eso C.G.Jung relaciona la sombra nutricia de la tumba con el arquetipo femenino. De acuerdo con ello, en el poema XVIII de *Trilce*, donde la amada cumple el oficio de libertadora, según expresa el apóstrofe («¡di, libertadora!»), la cárcel representa la vida misma y el desamparo humano se hace cósmico. De esa experiencia vital, que alimenta varios poemas del libro, como II, XVIII, XLI, L y LVIII, el poeta va haciendo su lenguaje, que brota como un parto de ausencia, como un vértigo de abismo, vacío de la tumba y de la muerte, en la que todo sigue siendo. La oscuridad de la tumba. Relacionada con la matriz de la escritura, sería así la posibilidad de renacer a una nueva vida. Y dado que en la poesía de Vallejo, una realidad concreta alude siempre a otra más amplia que la trasciende, el hueco de la cárcel, en su función aún no realizada, hace referencia al lenguaje poético en su más alto grado de tensión, a la potencialidad creadora de la palabra que se transforma sin cesar[3].

El tercero, que comienza con el viaje sin retorno a Europa, tiene que ver con la adhesión de Vallejo al marxismo, sus viajes a Rusia en 1928, 1929 y 1931, y con la experiencia de la Guerra Civil Española en 1936. Del pensamiento marxista deriva un deseo de transformar el mundo, pues el arco de la utopía, que desde Tomás Moro encarna el

dorado sueño de la libertad, se mueve de la negación del presente al presentimiento de un porvenir distinto. Para el utópico, que jamás pierde la esperanza, el lenguaje se le presenta como apertura a lo desconocido, haciéndole participar en todo lo que aún no se ha dicho («Espera, esperanza, intención hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser: no se trata sólo de un rasgo fundamental de la conciencia humana, sino, ajustado y aprehendido concretamente, de una determinación fundamental dentro de la realidad objetiva en su totalidad», escribe Ernst Bloch en el Prólogo de su obra *El principio esperanza*). Porque la esperanza en un futuro mejor, clave del pensamiento marxista, surge de la negación de la indigencia presente y la anticipación de lo nuevo posible. Incluso en la memoria de lo ya vivido hay un impulso de lo que todavía no ha llegado a manifestarse, siendo esa inminencia, deseada y anticipada, el núcleo mismo de la poesía, pues la visión poética, experimentada como una anticipación, viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia.

Por otra parte, esta aspiración hacia el futuro, que sólo contiene lo que es esperanza, obedece a un impulso primario en el hombre, a una búsqueda de realización del absoluto («Todo se puede sofocar en el hombre, salvo la necesidad del absoluto, que sobrevivirá a la destrucción de los templos, e incluso a la desaparición de la religión sobre la tierra», afirma E.M.Cioran en *Historia y utopía*), de manera que la adhesión de Vallejo al marxismo como militante comunista a partir de 1929 no obedece a una moda o consigna ideológica, como algunos han querido ver, sino a algo más profundo: «un aliento nuevo, un germen vital», como señala el propio Vallejo, que alumbra el amor universal («Proletario que mueres de universo», dice Vallejo en uno de los poemas de *España*). Digámoslo de forma clara: sin la aportación del marxismo no sólo no se entendería la actitud revolucionaria de Vallejo, que ya venía de lejos, pues coincide con la «fraternal y fervorosa simpatía» ejercida por la labor de su amigo Mariátegui en la revista *Amauta*, sino también la etapa de su gran madurez creadora, en donde la escritura, simple y directa, traduce las emociones de los que sufren y son explotados. En la época del «realismo implacable», coincidente, a nivel dramático, con el nuevo teatro de Meyerhold, Brecht y Piscator, y con el esperpento de Valle-Inclán, lo que revelan

las obras del escritor peruano a partir de 1930, tanto en prosa como en verso, es un mundo en constante transformación, el esfuerzo por alcanzar un ideal de expresión que nunca se realizará plenamente[4].

Desde Mallarmé, uno de los problemas más inquietantes del lenguaje poético, y de la escritura en general, consiste en la búsqueda de la totalidad, en la virtualidad de un sentido *por hacer*, que sólo se puede alcanzar a partir de la desaparición del que habla. En realidad, la poesía que viene después de él aparece marcada por la dispersión del fragmento, que remite siempre a una unidad desde la pluralidad y la separación («Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice *fuera* del todo y después de él», afirma M.Blanchot en su ensayo «Nietzsche y la escritura fragmentaria»). Quiere ello decir que la escritura vallejiana, en su incesante discontinuidad, no deja de relacionarse con la unidad a la cual remite: la visión de lo humano, en la que vienen a integrarse, como los fragmentos a su imán, los distintos elementos antes dispersos, la desnudez de la *orfandad*, la transgresión de la *rebeldía* y la esperanza de la *utopía*. Toda esa piedad por el hombre anónimo de la vida diaria, cuya existencia particular ha quedado sepultada por la gran farsa guiñolesca de la Historia, se propone en el discurso vallejiano, gracias al esfuerzo del arte poético, como la realización de lo integral, en donde lo más pequeño se iguala a lo más grande. Lo mismo y lo otro se dicen a la vez, ya que de lo que se trata en el fondo es de desvelar la totalidad como escritura. Y así, con esos pocos objetos convertidos en símbolos, la cuchara, el zapato, el pan, el pantalón, Vallejo dice la totalidad del universo. Toda una estética de lo diminuto, de las pequeñas cosas queridas, que no excluye lo trascendente, sino que lo incorpora a su propio lenguaje, consiguiendo una expresión diferente, intransferiblemente suya. Porque esta visión de la simplicidad de las cosas, de la inmediatez de lo trascendente en la escritura, es lo que tal vez da sentido al mundo[5].

---

1 Años más tarde, desde su exilio parisino, se refiere así Vallejo al abismo en que surge su propia generación frente a la anterior: «Declaramos vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. Nuestra jornada será, por eso, difícil y heroica en sumo grado», de su escrito «Estado de la literatura española», recogido en la revista *Favorables París Poema*, julio de 1926, Sevilla, Renacimiento, 1982, pp.6-7. De esta «tradición de la ruptura», que ha marcado el

discurso de la poesía moderna, ha hablado O.Paz en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp.17-37.

2 El sentimiento de orfandad responde también a un estado poético, pues permite empezar desde el principio. Refiriéndose a él, señala J.Barja: «Quizá la poesía sea eso, eso tan sólo: formas de una fuga, recurrencias del paso, del transpaso, su ser *otro* sin fin, *alegoría* de su propio reflujo, su cadencia. Su figura de límite, su *adviento*», en *Ausencia y forma*, Madrid, Abada Editores, 2008, p.251. Para la escritura vallejiana, leída como la forma de una ausencia, remito al estudio de S.Sánchez, *El tema de la orfandad en la poesía de César Vallejo*, University of Oklahoma, 1993.

3 Aludiendo a la experiencia carcelaria como *prueba* existencial y poética, señala A.Coyné: «Vallejo tenía desde el principio vocación de apaleado; sólo asumiéndola podía convertirla en ejemplar, y extraer de ella en lo posible el signo de la redención. Paralelamente, parece que fue en la celda cuando, rodeado de muros, Vallejo empezó a luchar denodadamente para forjar el instrumento verbal que le permitiera decir mejor lo que sentía, y que nadie había dicho como él lo iba a decir», en *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1958, pp.117-118. Respecto a la experiencia concreta de la cárcel, véase el artículo de Armando F.Zubizarreta, «La cárcel», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, pp.295-301.

4 Comentando la armonía entre vida y poesía, buscada ya por el surrealismo, señala George D.Thomson: «El poeta no se dirige sólo a sí mismo, sino a todos los hombres. Es el grito de ellos, que sólo él puede pronunciar. Es lo que lo hace tan profundo. Pero sí ha de hablar por ellos, tiene que sufrir, trabajar, regocijarse y luchar con ellos. De lo contrario, sus palabras no tendrán atractivo y, por lo tanto, no tendrán significado», en *Marxismo y poesía*, Barcelona, Cuadernos Beta, 1969, p.95. Para las relaciones entre el poeta peruano y la revolución, tengo en cuenta el estudio de V.Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

5 Asumiendo la escritura de Vallejo como una totalidad más amplia, señala Félix Grande: «Orfandad, rebelión y compasión son en Vallejo una sola e indivisible manera de conducta. Una estructura a la que no debemos separarle sus piezas. Elegir uno solo de esos escalofríos de Vallejo, desdeñar o escamotear uno solo de ellos, alterar esa trinidad que en él forman la orfandad, la rebeldía y la misericordia es traicionar a su poesía», en *Once artistas y un dios. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1986, p.22. En cuanto a la Poética de la Presencia, basada en la simplicidad trascendente, remito al estudio de Jª.Negueruela, *Un arte presencial*, Madrid, Devenir, 2007.

II. Poemas juveniles (1914-1917)

La prehistoria de un poeta, como la de cualquier escritor, suele ser importante por dos razones: en primer lugar, por corresponder a una época de aprendizaje en donde la conciencia poética se está formando; y en segundo, porque ese momento histórico contiene en germen los núcleos temáticos de su obra posterior. Además, en el caso de Vallejo, hay que tener en cuenta lo que Mariátegui llama «continua elaboración» de su escritura, lo cual se plasma, desde el punto de vista textual, en el examen de las correcciones y variantes que presenta un mismo poema de un libro a otro, así como la eliminación de ciertos poemas juveniles, que nos ayudan a perfilar su voz poética. De las veinticuatro composiciones que conforman esta primera etapa de iniciación, las más importantes pertenecen al período trujillano, entre 1913 y 1917, marcado por el grupo la «Bohemia», nombre dado por el poeta Juan Parra del Riego, de claro matiz antiburgués, que trata de asimilar la renovación del simbolismo francés y su continuidad modernista, sobre todo de Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig. Dentro de ese ambiente renovador, hubo varios periódicos en los que Vallejo publicó sus primeros poemas, entre ellos la revista escolar de Trujillo *Cultura Infantil*, en donde, a partir de 1913, aparecieron diez composiciones: «Fosforescencias», «Transpiración vegetal», «Fusión», «Estival», «La mula», «A mi hermano muerto», «Armada juvenil», «El barco perdido», «Oscura» y «Babel». De todas ellas, en las que predomina el sentimiento del amor, entendido como simpatía hacia el entorno natural, y hay un uso continuo del soneto, una de las más importantes es «Estival», donde aparece por primera vez el tema de la pobreza, que va a ser persistente dentro de la escritura vallejiana:

ESTIVAL

En una roja tarde de verano

cruzó como una sombra penitente
el calmoso perfil de un indigente
alargando doquier la débil mano.

Rumorosa de júbilo la gente
veía con desdén al pobre anciano,
era un parque de fiesta, donde en vano
suplicaba el ayuno amargamente.

Luego, desengañada, paso a paso
la trémula visión de la pobreza
perdióse entre las sombras del ocaso.

En la mugrosa túnica que huía
el sol en un milagro de grandeza
lloraba una radiante pedrería.

A pesar de la impronta modernista, pues el título de este soneto, en analogía con el poema «Primaveral», remite a la poesía de Rubén Darío, esta composición tiene un aire de experiencia reciente y una entonación propia, que consiste en tratar de salvar del olvido a una figura, con la que el hablante se identifica y cuya hospitalidad comparte, puesto que es necesaria para su propia escritura. Sensible a lo fuertemente individual de la experiencia, Vallejo renuncia aquí a la retórica de la argumentación para apoyarse en la presentación inmediata, como podemos ver, a nivel expresivo, en el predominio del adjetivo antepuesto («*roja* tarde», «*calmoso* perfil», «*débil* mano», «*Rumorosa* de júbilo la gente», «*pobre* anciano», «*trémula* visión», «*mugrosa* túnica», «*radiante* pedrería»), que sirve para destacar una cualidad escogida por el hablante, experiencia que viene reforzada por la marca subjetiva de la exclamación («suplicaba el ayuno amargamente!»); el luminoso contraste entre la pobreza del mendigo y el egoísmo de los que asisten a la fiesta, apoyado a su vez en la contraposición entre la forma verbal en imperfecto («veía»), tiempo de la evocación, y la forma verbal en indefinido («cruzó»), tiempo poético por excelencia; y la imagen del «sol» en la última estrofa, cuya resonancia remite al relato andino del dios Viracocha, recogido por varios cronistas de los siglos XVI y XVII, según el cual la visita del ignorado huésped, como la de Ulises en la *Odisea*, sirve para probar a

la aldea impía, irrumpiendo de forma súbita, igual que la palabra poética, que se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición. En este sentido, resulta evidente que «la trémula visión de la pobreza», que se pierde «entre las sombras del ocaso», es una representación de la experiencia poética, ya que la poesía, más que un género, es una forma de visión, que surge de las sombras y aspira a la luz. Al sugerir el hablante que lo grandioso no está en el «parque de fiesta» de la gente desalmada, sino en el «pobre anciano», lo que trata de comunicarnos no es sólo la solidaridad con una figura desvalida, extraña y excepcional, sino también con un mundo poético, inestable y frágil, según pone de manifiesto el adjetivo «trémula», cuyo orden está siempre amenazado. La visión poética que el mendigo encarna, impulsada por un deseo de totalidad, se convierte en representación del arte de Vallejo, cuya originalidad consiste en tratar de atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial[6].

---

6 Los poemas que vieron la luz en la revista *Cultura Infantil* aparecen recogidos por César A.Ángeles Caballero en su estudio, *César Vallejo. Su obra*, Lima, Librería Minerva, 1964, pp.20-28. En cuanto al tema de la pobreza, señala L.Monguió: «es interesante por mostrar el primer ejemplo vallejiano de una visión de la mendicidad y la pobreza en contraste con la alegría de un día de fiesta y el egoísmo de los festejantes, tema que luego habrá de ser insistente en el poeta», en *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Lima, Editorial Perú Nuevo, 1960, p.86.

III. *Los heraldos negros* (1918)

En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), escribe José Carlos Mariátegui: «*Los Heraldos Negros* podía haber sido su obra única. No por eso Vallejo habría dejado de inaugurar en el proceso de nuestra literatura una nueva época». ¿En qué reside el carácter sembrador de esta obra inicial? Sin duda, en haber expresado el sentimiento indígena con un lenguaje nuevo. Al hacer suyo el pesimismo de la raza a la que pertenece, lleno de compasión y ternura, el poeta se convierte en portavoz de los oprimidos y, a través de ellos, de la condición humana. Esta visión de la miseria del hombre domina en un conjunto variado, que aparece constituido por un total de 64 poemas, distribuidos en seis secciones, «Plafones ágiles», «Buzos», «De la tierra», «Nostalgias imperiales», «Truenos» y «Canciones de hogar», a las que sirven de marco dos poemas aislados, «Los heraldos negros», que anticipan el clima de angustia que domina en el libro, y «Espergesia», situado aparte al final, que sintetiza un nuevo estado, vital y poético, desde la muerte concebida como experiencia límite. Un extraño silencio, que prolonga la desnudez de la palabra, se percibe en los poemas del libro, cuyo lenguaje, surgido de la intimidad de una indagación sobre lo esencial, se caracteriza por la intensidad con la que hace existir el misterio de lo desconocido. Si tenemos en cuenta que el libro aparece al poco tiempo de morir su madre, cuya desaparición le afecta profundamente, estos poemas nos hablan, en mayor o menor medida, de una profunda crisis, de instantes de súbita revelación, en los que la visión de la muerte se le impuso al poeta como una evidencia. Sólo así, procediendo por negación, el lenguaje puede penetrar en el desamparo y darnos su visión de un profundo reconocimiento, que, al constituirse sobre el abismo, no puede ser concluido. Esa capacidad de trabajar con el recuerdo de lo que falta, este conflicto entre repetición y singularidad,

es lo que da a la escritura de este primer libro toda su tensión, un impulso que siempre puede contradecirse desde dentro.

De esta crisis de conciencia, que es a la vez crisis estética, forma parte el poema que da título al libro. Si Gottfried Benn ha señalado, en lo moderno, que un poeta pasa a la historia por nueve o diez poemas significativos, uno de éstos sería sin duda «Los heraldos negros», poema tan singular en su expresión, cuyo lenguaje, transido de escepticismo, transmite la conciencia crítica del desamparo humano:

LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida, tan fuertes…¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma…¡Yo no sé!

Son pocos; pero son…Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre…¡Pobre…pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes…¡Yo no sé!

Desde que el hombre ha caído en la historia, vive con el deseo de recuperar su antigua condición paradisíaca. El hombre es un ser caído, limitado, y si no puede borrar los límites, al menos la imaginación poética le ofrece la posibilidad de situarse fuera de ellos. En ese espacio cambiante y humano se localiza la escritura de *Los heraldos negros*, cuyo lenguaje, impregnado de la nostalgia de lo imposible, supone la salida de la estética modernista y el intento de dar expresión a la fatalidad del dolor como algo inexplicable. La conciencia de culpa

es el núcleo sobre el que gira este poema liminar y el lenguaje usado, en el que cabe destacar la frecuencia de los puntos suspensivos, que quiebran la continuidad del discurso; la reiteración de una misma estructura al final de verso («¡Yo no sé!»), que va además matizada por la marca subjetiva de la exclamación; el aislamiento versal de la última estrofa («Hay golpes en la vida, tan fuertes…¡Yo no sé!»), que, al repetir el primer verso, da al poema un sentido de circularidad; la repetición de una misma forma verbal («se empoza»), como signo de la radicalidad del dolor; y la serie de imágenes religiosas («el odio de Dios», «los Cristos del alma», «alguna fe adorable»), de los cuales tal vez sea la imagen del «pan», ligada con los «golpes en la vida», el sustento que necesita el hombre para seguir luchando, contribuye todo él a subrayar la culpabilidad del hombre, que como Job ignora el motivo de su culpa. Y así, dentro de una visión nihilista a la deriva, que tanto evoca «la muerte de Dios» de Nietzsche, para quien el Dios que no puede ser hombre tampoco puede ser Dios, el concebir la muerte como el inicio en su vacío, como algo que no es todavía, pero que va a ser, de ahí sus emisarios («los heraldos *negros* que nos manda la Muerte»), hace que la experiencia de la muerte, sentida en la ambigüedad del poema como forma de máxima libertad, comprometa al lenguaje entero como una inquietud en lo desconocido. En la indeterminación del poema, la muerte mantiene una apertura verdadera, una relación emocional con lo imprevisible, con lo que está más allá de las formas visibles o manifiestas[7].

Los poemas de la primera sección, «Plafones ágiles», prolongan el clima de desolación y angustia del poema liminar. Que la proximidad del amor sea de hecho ausencia constituye un tema frecuente en la lírica contemporánea («¡Qué lejos estoy contigo! / ¡qué cerca cuando te vas!», dice Lorca en la «Gacela del mercado matutino», del *Diván del Tamarit*), siendo la ausencia la que engendra el deseo de posesión o, cuando éste es irrealizable, el remordimiento de lo que aún no hemos vivido. La amada se nutre de la muerte o ausencia del amado, de su marcha a lo desconocido, y la anticipación de esta ausencia activa, que, al ofrecer una continuidad de la muerte en la vida adquiere cierta inmortalidad, es la que hace recordar lo que vendrá, ese instante de plenitud de la muerte viva que todavía nos aguarda. Gracias a ella, el

soneto «Ausente», que es uno de los más intensos y cargados de patetismo que Vallejo escribió, revela una relación con lo profundamente extraño, objeto de toda poesía. Porque de lo que se trata no es de volver al pasado irremediablemente perdido o de quedarse en un presente lleno de incertidumbres, sino de anticipar el futuro a través de la memoria, pues sólo el futuro permite el cumplimiento de la verdad:

AUSENTE

¡Ausente! La mañana en que me vaya
más lejos de lo lejos, al Misterio,
como siguiendo inevitable raya,
tus pies resbalarán al cementerio.

¡Ausente! La mañana en que a la playa
del mar de sombra y del callado imperio,
como un pájaro lúgubre me vaya,
será el blanco panteón tu cautiverio.

Se habrá hecho de noche en tus miradas;
y sufrirás, y tomarás entonces
penitentes blancuras laceradas.

¡Ausente! Y en tus propios sufrimientos
ha de cruzar entre un llorar de bronces
una jauría de remordimientos!

La mediación de la escritura, como distancia entre la presencia y la ausencia, es lo que determina la forma de la palabra poética, el cuerpo de su voz. Memoria de lo ausente, de lo que falta y nos habita, de lo que está por llegar y permanece aplazado. De este modo, la ausencia, lo mismo que el vacío, no es carencia, sino sobreabundancia, como aquí sucede con el blanco, centro del no color. Los signos expresivos que maneja el poeta, la anafórica intensificación del término clave («Ausente!»), que va además matizado por la marca subjetiva de la exclamación; el valor cualitativo del adjetivo antepuesto («*inevitable* raya», «*callado* imperio», «*blanco* panteón», «*penitentes* blancuras»); la reiteración de la forma verbal en futuro («resbalarán», «será», «Se habrá hecho», «sufrirás», «tomarás», «ha de cruzar»), que indica una certidumbre en el cumplimiento de la acción; la asociación de las imágenes («el cementerio», «el mar de sombra», «un pájaro lúgubre», «el blanco panteón», «la noche», «un llorar de bronces», «una jauría de remordimientos»), pertenecientes todas ellas al campo semántico de la muerte; y la resonancia de la copla popular de un yaraví andino («Ay tu no llorarás / mañana / mañana cuando / me vaya / ya no tendré quien / me llore sino una triste / campana»), testimonio aducido por

Larrea, sirven en su conjunto para poner de relieve el remordimiento tardío de no haber amado cuando era necesario, del cual ya habla Baudelaire y que se remonta al mito griego de las Erinias. Así pues, la culpa, derivada de saber el mal que se hizo y expresada mediante un léxico de raíz quevediana («resbalarán», «penitentes blancuras laceradas», «una jauría de remordimientos»), tiene por objeto relacionar esa experiencia íntima de la muerte vivida como ausencia con el descubrimiento de lo que está más allá o más lejos («el Misterio»), forma de la creación que alienta en el poema desde el espacio abierto de lo posible. El misterio no sería así forma opaca de lo hermético, de aquello que permanece en lo oscuro, sino más bien espacio virtual que da lugar a la experiencia naciente de lo real. En la medida en que el futuro mantiene el deseo como aún no realizado, adoptando la forma de un *conjuro*, la ausencia se llena de posibilidad bajo el aliento de esa voz venidera[8].

La presencia de animales en la obra de Vallejo, «la mula», «el avestruz», «la araña», «el cóndor», además de ser frecuente, sirve para simbolizar cualidades humanas, siguiendo en esto la tradición de los antiguos bestiarios. En el poema «La araña», perteneciente a la segunda sección «Buzos», indicadora de la exploración de lo abisal, que caracteriza a toda poesía, el hilo que este animal saca de sí mismo, análogo del árbol cósmico, aparece como un intento de conjurar la escisión de cuerpo y alma, problema milenario dentro de la cultura occidental. Por otra parte, la araña en el centro de su tela simboliza también un grado superior de iniciación, la incorporación de lo disperso a la unidad, hecho que se da en el tejido asociado a la escritura, que consta de urdimbre y trama. Del mundo todo sale y a él todo vuelve («como la araña que escupe y vuelve a tragar su hilo», confirma uno de los *Upanishad*), de manera que Vallejo utiliza este complejo simbolismo lunar, artífice de la tela del mundo, que va hilando y tejiendo el destino humano, para darnos una visión de la escritura poética, expuesta en su formación a la sombra del abismo, a la respiración sin fin del fondo:

LA ARAÑA

Es una araña enorme que ya no anda;

una araña incolora, cuyo cuerpo,
una cabeza y un abdomen, sangra.

Hoy la he visto de cerca. Y con qué esfuerzo
hacia todos los flancos
sus pies innumerables alargaba.
Y he pensado en sus ojos invisibles,
los pilotos fatales de la araña.

Es una araña que temblaba fija
en un filo de piedra;
el abdomen a un lado,
y al otro la cabeza.

Con tantos pies la pobre, y aún no puede
resolverse. Y, al verla
atónita en tal trance,
hoy me ha dado qué pena esa viajera.

Es una araña enorme, a quien impide
el abdomen seguir a la cabeza.
Y he pensado en sus ojos
y en sus pies numerosos…
¡Y me ha dado qué pena esa viajera!

El lenguaje de este poema va más allá de lo artificiosamente bello y se inscribe en un texto plagado de recurrencias, de insinuaciones y de la necesaria ambigüedad de la escritura poética. En efecto, la marca subjetiva de la exclamación con la que finaliza el poema («¡Y me ha dado qué pena esa viajera!»); la repetición de una misma estructura enunciativa («Era una araña enorme»), que desde sí misma anticipa la inversión en que transcurre el poema; la fórmula diseminativo-recolectiva de la última estrofa, signo clásico del saber acabar, que recoge los elementos anteriormente dispersos («sus ojos y sus pies numerosos»); y la presencia de ese símbolo dominante, al que se le atribuyen cualidades humanas («sangra», «aún no puede resolverse», «atónita en tal trance»), se unen todos ellos entre sí para proyectar la compasión humana («la pobre») sobre la dimensión poética del límite («Es una araña que temblaba fija / en *un filo* de piedra»), siendo la palabra poética, capaz de explorar la frontera entre realidad y

ensoñación, la única que puede conducirnos, a través de ese viaje simbólico, a una visión integradora de «la cabeza y el abdomen», de lo real y lo ideal. En el fondo, el esfuerzo por moverse desde la torpeza o imposibilidad de movimiento no hace más que actualizar el deseo de libertad que siente el sujeto poético de trascender los límites, de liberar el pensamiento de las exigencias métricas, de la rigidez del heptasílabo y el endecasílabo, y hacerlo más disponible mediante las innovaciones léxicas y sintácticas. De los distintos sentidos simbólicos que encierra el insecto, tal vez sea el de su destrucción creadora el que mantiene en equilibrio la vida del mundo y de la palabra[9].

El sentimiento de culpa, tan propio del amor vallejiano, afecta de lleno a los poemas de la tercera sección, «De la tierra», que discurren entre el deseo de muerte y la necesidad de buscar consuelo en la amada. Hay un conflicto permanente entre el amor sexual y el amor ideal, dualidad que es uno de nuestros signos más profundos y sólo puede ser reducida a unidad en el poema, donde los opuestos no dejan de fundirse. Desde esa relación original de lo erótico, de la cual forma parte la poesía y a la que no deja de remitir («Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar», afirma R.Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*), es posible percibir el temblor del lenguaje, un lenguaje cuyo objeto se ha perdido, puesto que, como ha señalado Novalis, el amor es mudo y sólo el lenguaje lo hace hablar. Tanto el mito socrático como el mito romántico nos han hecho creer que el amor pasional debía idealizarse, sublimarse en creación estética, pero cuanto más nos retrotraemos a las culturas tradicionales, que no conocen la separación entre lo sagrado y lo profano, más se experimenta el aspecto sagrado de la sexualidad, de manera que la complicidad de sexo y espíritu permite realizar una relación erótica completa. En el poema «La copa negra», el amor sexual, instintivo, prefigura la iluminación del amor ideal, encarnado en la mujer, que ejerce su poder oscuro, fecundante, desde su matriz cálida y envolvente. Identificada con la naturaleza y situada más allá de la historia, la mujer desempeña una función cósmica, un ritmo circular que la convierte en objeto religioso y poético:

LA COPA NEGRA

La noche es una copa de mal. Un silbo agudo
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.
Oye, tú, mujerzuela, ¿cómo, si ya te fuiste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?

La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.
Oye, tú, mujerzuela, no vayas a volver.

Mi carne nada, nada
en la copa de sombra que me hace aún doler;
mi carne nada en ella,
como un pantanoso corazón de mujer.

Ascua astral…He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer.
¡Ah, mujer! Por ti existe
la carne hecha de instinto. ¡Ah, mujer!

Por eso, ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo,
¡y piafan en mis carnes más ganas de beber!

Lo que perdura siempre brota de lo oscuro, desde el fondo más incierto de la tierra y el tiempo. La negrura de la visión da curso a la desnudez del deseo, que enciende el relámpago de la carne. Tal vez por eso, frente a la relación con la prostituta, donde domina la necesidad sexual del instinto, que el sujeto poético tiende a rechazar («Oye, tú, mujerzuela, no vayas a volver»), lo que se afirma en las tres últimas estrofas es la identificación del hablante con lo que la mujer encarna («Ah, mujer!»), según revela la marca subjetiva de la exclamación. A partir de esa comunión, que tiene lugar dentro del marco negro de la noche, se entiende mejor el lenguaje apelativo del poema, hecho de vocativos e imperativos, que revelan una experiencia compartida; la reiteración del adverbio de tiempo («aún»), signo de continuidad; el contraste entre los «secos roces de arcilla» y el «loto diáfano», entre lo real y lo ideal; y las distintas variantes que presenta el símbolo nuclear, «la copa negra», «una copa de mal», «la copa de sombra» y el «negro cáliz», que ofrecen una oscilación de lo material a lo espiritual, de acuerdo con la máxima evangélica de que el espíritu

es fuerte, pero la carne es débil. Una vez más, asumiendo el viejo tema romántico de la hermandad de Amor y Muerte, tan presente en la lírica de Leopardi, lo que hace Vallejo es acoger, desde esa «copa de sombra», símbolo de la palabra poética, que se distingue por su capacidad de alojamiento, todo un proceso amoroso que discurre de lo inmediato a lo trascendente, gracias al cual el lenguaje adquiere plena realidad. El poeta peruano no renuncia a lo corpóreo como exigencia de la vida del espíritu («Por ti existe / la carne hecha de instinto»), sino que como sucede en el poema «Comunión», de la primera sección del libro, donde el amor ideal va ligado a lo absoluto del azul («de mi imposible *azul*!»), también aquí, en el espacio indeterminado del corazón («como un pantanoso corazón de mujer»), late la posibilidad de lo innombrable, de lo que se manifiesta como la totalidad indivisa de lo erótico[10].

Lo indígena, entendido como sustrato cultural de la identidad latinoamericana, sigue alimentando la cuestión del *otro*, de aquel que pertenece a un mundo diferente y cuya manera de ser o de expresarse, en contraposición a los cánones de la cultura europea, lucha por quebrantar la solidez de lo establecido, haciendo que resplandezca, en el límite de la escritura, lo que está al otro lado del espejo por el juego de la contradicción y la totalidad. De este lenguaje circular, que remite a sí mismo y rompe la unidad del discurso oficial, participan los poemas de la cuarta sección, «Nostalgias imperiales», en donde la presencia de voces indígenas, latentes y marginales, como «Mansiche», «poyo», «potos», «chicha», «incaicos», «Manco-Capac», «curacas», «coraquenques», en lucha con la lengua literaria dominante, rompen la lógica del discurso, provocando un descentramiento de la expresión, pues el acto de escribir es por su propia naturaleza un acto transgresivo, con el objeto de que aquélla se dinamice. Ese es el núcleo del poema «Huaco», donde la incorporación de la voz espontánea del mestizo, representante del mundo indígena incaico, ya lejano en el tiempo, sirve para reconocer una identidad perdida, una experiencia del origen donde la palabra recupera su dimensión colectiva y nace con todos sus múltiples sentidos:

HUACO

Yo soy el corequenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.

Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza
la necedad hostil a trasquilar
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.

Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes
como un perenne Lázaro de luz.

Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos de error y de cicuta.
A veces en mis piedras se encabritan
los nervios rotos de un extinto puma.

Un fermento de Sol;
¡levadura de sombra y corazón!

La nostalgia brota de una ausencia y se recrea en lo que ya no vive. Tal vez por eso, al ser fruto del tiempo roto, se presenta a la vez como dulce y amarga. La nostalgia es pérdida, pero en esa pérdida alienta el vuelo sentimental de la melancolía, el reconocimiento de una falta de libertad que el sujeto poético padece, al considerarse, como su pueblo, una víctima del destino. A partir de esa vasija incaica («Huaco»), capaz de concentrar por sí misma todo el dolor de siglos, se comprenden mejor los recursos expresivos más destacados en el poema: la reiteración anafórica de la fórmula enunciativa en presente de indicativo («Yo soy»), que no se refiere sólo al yo poético individual, sino más bien al encuentro con el otro, con la humanidad de la población mestiza, que aloja la diversidad como unidad de lo propio y le permite seguir escribiendo; el poder de la imagen para unir lo distante y heterogéneo, «un hombre-ave», «un hombre-llama», «un hombre-pichón de cóndor», «un hombre-puma», «un hombre-fermento de Sol», que remiten a animales originarios de los Andes y han

perdido su antiguo significado sagrado. De todas ellas, en las que se unen el elemento indígena con el de la conquista, como sucede con los «áureos coricanchas bautizados», donde se mezcla el templo del Coricancha, el más importante del Cuzco incaico, con el bautismo cristiano, tal vez la más singular sea la del «pichón del cóndor desplumado / por latino arcabuz», en la que hay una clara alusión a la conquista de la civilización incaica por los españoles, porque, al presentar esa imagen «como un perenne Lázaro de luz», el poeta está comparando al pichón con el ave Fénix, que resucita sin cesar de sus cenizas; y el aislamiento de la estrofa final por su menor extensión, cuyo verso final («¡levadura de sombra y corazón!»), subrayado por la marca subjetiva de la exclamación, llega a armonizar los contrarios en una perspectiva esperanzadora. Como en tantos poemas de naturaleza indígena, Vallejo trata de reconciliar el pasado con el presente, el tiempo de «la gracia incaica» con los «fosfatos de error y de cicuta», tratando de buscar una visión integradora en el territorio impreciso del poema, donde es posible el encuentro con ese Otro que nos constituye y que, en su ser diferente, se revela como un misterio[11].

En un libro de poemas, como en toda obra artística, hay partes que se limitan a intensificar un mismo contenido y hay otras que anticipan motivos o núcleos temáticos que tendrán un notable desarrollo posterior en la escritura de un poeta. Eso es lo que ocurre con la quinta sección del libro, «Truenos», en la que no sólo aparecen algunos de los mejores poemas vallejianos, como «Ágape», «El pan nuestro», «La cena miserable», «Los dados eternos» y «Los anillos fatigados», sino que además se desencadena en ellos un sentimiento de solidaridad, de amistad compartida con el Otro, que va a ir en aumento en todo lo que viene después. Paulatinamente, la escritura de Vallejo se convierte en un espacio abierto, de diálogo e intercambio con el Otro, cuya voz se torna cada vez más audible en los poemas. En «Ágape», la relación solidaria como fraternidad vivida alcanza una dimensión cósmica en la posibilidad que los Otros tienen de hacer oír su voz, la de la experiencia colectiva, impersonal y anónima, una voz a la que se le había prestado escasa atención, pero que, desde su estado residual, aspira a crear una nueva forma de vivir y expresarse:

ÁGAPE

Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada.

No he visto ni una flor de cementerio
en tan alegre procesión de luces.
¡Perdóname, Señor: qué poco he muerto!

En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.

Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos, como cosa ajena.

He salido a la puerta,
y me dan ganas de gritar a todos:
¡Si echan de menos algo, aquí se queda!

Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.

Hoy no ha venido nadie;
¡y hoy he muerto qué poco en esta tarde!

Durante la época helenística, la asimilación del pensamiento griego por el naciente cristianismo se produce en función de la incorporación y transformación de ciertos esquemas conceptuales contrapuestos. Uno de ellos es la dualidad *cuerpo-espíritu*, resuelta en beneficio del primero, pues el cristianismo es una religión del Verbo encarnado. Otra es *eros-ágape*, amor egoísta y amor compartido, siendo este último, expresado como convite de hermandad entre los primeros cristianos, el que exige una reciprocidad o comunión de lo superior y lo inferior, del hombre con Cristo, el vencedor de la muerte, cuyo sacrificio trasciende nuestra condición humana e implica una aceptación de la plenitud desde la insuficiencia. La tácita comparación que se establece entre el sujeto lírico y la figura de Cristo, que sacrificó toda su vida por redimir los pecados del hombre, hace que se sienta culpable de su «poca muerte», de su sacrificio insuficiente por el prójimo, y que el lenguaje del poema tienda a mostrar una

«comunidad de acuerdo», un posible reconocimiento de lo individual en lo colectivo. Sin duda, el alcance de esta composición quedaría debilitado si sólo la analizásemos desde la frustración, pues la inquietud que en él domina, tanto existencial como poética, sugiere un tenso sentimiento de insatisfacción, de hallarse uno incompleto, que genera en el que lo padece el deseo de encontrar lo que le falta. En este sentido, los signos expresivos más relevantes, como la marca subjetiva de la exclamación, sobre todo la que aparece en el último verso («¡y hoy he muerto qué poco en esta tarde!»), que revela la actitud del hablante de pasar por la muerte como forma suprema de solidaridad; la presencia de los deícticos («Hoy», «en esta tarde», «aquí se queda»), que sirven para particularizar la expresión; la reiteración anafórica de la frase negativa («Hoy no ha venido nadie»), que contiene la posibilidad de que aparezca alguien; el uso del lenguaje apelativo («¡Perdóname, Señor: qué poco he muerto!»), en donde el vocativo con apóstrofe alude al motivo quevedesco de ir muriendo a diario, y coloquial («Y no sé»), que arrastra el sentimiento de culpa ya expresado en el poema liminar del libro; y el símbolo de «la puerta» como signo de la frontera entre dos mundos («He salido a la puerta»), subrayan todos ellos la necesidad de abandonar lo individual en beneficio de lo colectivo, de acuerdo con el título del poema. Así, para el que vive en aislamiento, el sacrificio por los demás constituye una forma de comunicación con la vida, su verdadera realización, pues tal vez el destino de la poesía sea convertirse en nadie para poder ser de todos[12].

Otro de los poemas nucleares de esta sección es «La cena miserable», que sólo puede ser entendido desde la crisis de fe que Vallejo padece por estos años y en el que esa cena miserable e infinita, convertida en representación de la existencia humana, anticipa la mañana del desayuno, el reencuentro de todos los hombres en la eternidad:

LA CENA MISERABLE

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe…¡Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo

la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.

Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido…
Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado…

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunando todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durará.

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba…
¡Y menos sabe
ese oscuro hasta cuándo la cena durará!

Cuando se percibe la ausencia de Dios como la culpable de la miseria humana, la muerte parece ser la única salida al dolor de vivir. Tomando como punto de partida el episodio de la Última Cena, donde se instaura la eucaristía como sacramento de la redención, lo que nos ofrece este poema es una «poética de la víspera», un proceso como terrible espera, que discurre desde la cena nocturna al desayuno de la resurrección. Desde la incertidumbre en que transcurre el poema, pues la poesía requiere dejarse llevar por lo indeterminado para hacer realidad los sueños y deseos, el sujeto lírico mantiene un pulso con ese alguien desconocido («¡Y menos sabe / ese *oscuro* hasta cuándo la cena durará!»), versos finales desplazados y enfatizados mediante la marca subjetiva de la exclamación, que puede venir de pronto saliendo de las entrañas del sentido. ¿Hay algo más ambiguo que lo incondicionado de la espera?. Todo ese límite de la espera, que en la escritura del poema viene subrayado por la sugerencia de los puntos suspensivos; la reiteración anafórica de la expresión temporal («Hasta cuándo»), con su tono bíblico y catilinario; el tópico de la vida como «valle de lágrimas»; y la serie de imágenes simbólicas («la cruz», «la

mesa» y la «*negra* cuchara», asociada a «la tumba», como representación de la muerte), mantiene el proceso en suspenso, haciendo de la Duda, expresión efímera de nuestra condición humana, la inminencia de la revelación. Porque el que ha sido llamado por la palabra poética, que en lo interior se forma, se ha sentado a la mesa y ha compartido un alimento. Y esta logofagia, presente en la experiencia poética y en la experiencia mística, que convergen en la sustancialidad de la palabra, es la que da sentido a estos versos nucleares: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunando todos». Lo que abre esa «mañana eterna» es el sol de la poesía, capaz de concentrar en sí misma la cena de la víspera y el desayuno de la resurrección, la muerte y la vida. Porque la destrucción es necesaria para crear, para morir como lenguaje y resucitar como poesía, sabiendo que ésta sólo puede darse en ese espacio cambiante y humano donde Jacob lucha con el ángel, pues la duda hace eterno al hombre y enriquece al poema[13].

Si algo transmite la elegía es la emoción del sujeto lírico en lucha con el tiempo, la muerte y la ausencia. Los poemas de la sexta sección, «Canciones de hogar», transcurren en una atmósfera que nos es familiar, a pesar de que nunca la hemos visto, la de Santiago de Chuco y sus alrededores, y su lenguaje, apoyado en la proximidad de los diminutivos, dibuja con precisión la necesidad de una memoria viva, la de la familia y el amor, como si quisiera recomponer los fragmentos dispersos de una totalidad afectiva, el mundo de la infancia, al que se pertenece con el pensamiento y el corazón. De él forma parte el poema «A mi hermano Miguel», muerto prematuramente el 22 de agosto de 1915 y compañero de sus juegos infantiles, en donde la evocación por la pérdida del ser querido, reducida al puro balbuceo, manifiesta la espontaneidad de un lenguaje que procura decir lo esencial:

A MI HERMANO MIGUEL

In memoriam

¡Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!

Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero hijos…»

Ahora yo me escondo;
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de agosto, al alborear;
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.

El mundo de lo fantástico, al que pertenecen también lo quimérico, lo soñado y entrevisto, es el mundo de la realidad virtual, de lo que puede ser transformado y elevarse a otras esferas de significación. Lo que se vislumbra aquí, bajo «*aquel* juego» del escondite, nótese la expresividad del demostrativo de tercera persona, es un desplazamiento metafórico del escondite de la infancia al escondite de la muerte, que da forma a nuestro vacío, sombra a nuestra fugacidad. No hay que olvidar que la muerte como representación está ya presente en los orígenes de las artes, de la que hay un eco en la *Danza macabra* medieval, pero la virtud de este poema consiste precisamente en sugerirla sin nombrarla directamente, en hacer que el recuerdo del hermano muerto sobreviva por la palabra, pues el deber de ésta es durar más allá de la vida. En el fondo, lo que el sujeto poético busca con esa muerte representada bajo el juego del escondite, de la simulación, es atenuar el miedo a lo desconocido, humanizar lo real. De este modo, la interpelación del hablante al tú recién desaparecido mediante el vocativo («hermano») y el imperativo («oye»), que revela una experiencia compartida; la presencia de los deícticos («*esta* hora», «*aquel* juego», «*esas* tardes»), que individualizan la expresión, y los

adverbios temporales («hoy», «Ahora», «ya»), que actualizan una realidad particular en el presente del poema; el uso de la expresión coloquial («Pero hijos…»), matizada por la sugerencia de los puntos suspensivos; y el símbolo mediador del corazón («Y tu *gemelo* corazón»), capaz de albergar los opuestos y al que vienen a dar «la noche» y «la sombra», formas del reverso de la muerte, se unen todos ellos en un discurso poético ambiguo, en donde la mezcla de la exclamación que abre el poema («Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa, / donde nos haces una falta sin fondo!»), y la interrogación que lo cierra («¿Bueno?»), sirve para expresar el ansia y el desconcierto del sujeto lírico. En ese sentido, la plegaria de la estrofa final, destacada en el conjunto por su menor extensión y por recoger los elementos dispersos, muestra en forma paradójica la eficacia de una expresión contenida con la inclusión de la litote («Puede inquietarse mamá»), contribuyendo así a expresar con libertad la emoción poética del hermano desaparecido, del que ya había hablado Vallejo en su poema juvenil «A mi hermano muerto», el dolor causado por su muerte en el aquí y ahora del poema. Ante la ausencia que provoca la muerte, el juego infantil del escondite le permite al sujeto poético una virtualidad de mayor escala: poder desvelar lo oculto, hacer presente al muerto mediante el lenguaje apelativo, con el objeto de que adquiera cierta inmortalidad. El hecho de que el muerto siga vivo en la memoria del que lo evoca y todos continúen jugando, pues la escritura no es más que un simulacro, un juego ilusorio, pone de relieve la necesidad de que la desaparición, forma misma de la muerte, permanezca viva y actual, de que la ausencia de la infancia perdure en el lenguaje, ya que ella es su realidad virtual, su verdad radical y su transparencia[14].

El poema inicial y el poema final de un libro, sobre todo si van aislados del resto, son siempre importantes, porque anticipan y resumen su contenido. Y si el poema liminar «Los heraldos negros» abre un proceso de búsqueda de lo absoluto desde la dialéctica entre el saber y el no saber, el poema final «Espergesia» lo cierra con notable precisión, apareciendo su título como figura retórica de la repetición sobre un tema obsesivo: la ruptura de la unidad. Una ruptura sintetizada por el Misterio, que a nivel metafísico provoca una

honda angustia existencial y, a nivel poético, una intuición de la plenitud, que la Muerte, límite de los límites, no hace más que afirmar. Una vez más la Muerte aparece aquí como límite supremo en que el ser y la nada se confunden, como territorio de la indeterminación que la escritura descubre y entraña:

ESPERGESIA

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.
Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha…
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico…Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben…Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda…

Y no saben que el Misterio sintetiza…
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
y grave.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la desaparición cada vez más frecuente de aquel que habla en el discurso, la escritura ha ido adquiriendo calidad de enigma y se ofrece como el ejercicio ilusorio de alcanzar la inmortalidad. Y el lugar donde el lenguaje puede desplegarse indefinidamente es el Desierto, espacio de las citas imposibles y grandes revelaciones, donde la Esfinge propone algo irracional, trágicamente absurdo, que el hombre debe resolver para conservar su vida. La dimensión enigmática de la palabra poética, necesariamente oscura («Porque a los dioses les gusta el enigma, y les repugna lo que es manifiesto», dice uno de los *Upanishad* indios), sirve aquí para hacer del Misterio la síntesis de lo desconocido, objeto de toda poesía, ante el cual lo único que podemos hacer es avanzar a tientas en lo oscuro en busca de alguna luz. Adoptando como punto de partida la ausencia de Dios, que viene intensificada en el poema por la reiteración del estribillo («Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo»), los restantes recursos expresivos más destacados, como la sugerencia de los puntos suspensivos; el valor sustancial dado por las letras mayúsculas a ciertos conceptos fundamentales («Dios», «Esfinge», «Desierto», «Luz», «Sombra», «Misterio», «Lindes»); el uso del lenguaje apelativo («Hermano, escucha, escucha…»), que expresa una experiencia compartida; y la metáfora musical en forma encabalgada («la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes»), sugiriendo la presencia de la Muerte, que borra cualquier distancia o límite y funde realidades contradictorias, todos ellos se anudan en función de la poesía como expresión de lo oculto, como un tejido ilusorio de contrarios («Todos saben…y no saben»), cuya solución es la unidad, el dios que está tras ellos («El dios es día noche, invierno verano, guerra paz, saciedad hambre», dice Heráclito en uno de sus fragmentos). Desde esta

perspectiva poética, la muerte que todos llevamos dentro se presenta como el fin que genera el comienzo, igual que diciembre a enero («del diciembre de ese enero»), o la Sombra a la Luz, por eso se dice que «la Luz es tísica, / y la Sombra gorda…», pues en poesía la iluminación ha de venir siempre del fondo. Así habría que percibir la escritura de César Vallejo: como un movimiento ininterrumpido de las sombras a la luz, como un diálogo sostenido entre renuncia y esperanza. La naturaleza enigmática del poema, su interioridad oculta, se refleja aquí en la Muerte percibida como forma suprema de libertad que suprime cualquier límite, como posibilidad de un lenguaje siempre recomenzado en la plenitud del vacío, pues es sólo en el vacío, en la blancura de su ausencia, donde se entrecruzan la distancia y la proximidad, donde la Muerte da acceso a la repetición del comienzo y surge el canto que ya no puede morir[15].

---

7 Este poema, escrito a trompicones y lleno de contradicciones desgarradoras, transcurre en un clima de incertidumbre, propio de la poesía. Aludiendo a esta relación de la poesía y la duda, señala A.Zagajewski: «La poesía y la duda se necesitan recíprocamente, coexisten como el roble y la hiedra, el perro y el gato. La poesía necesita la duda mucho más que la duda a la poesía. Gracias a la duda la poesía se purifica de la insinceridad retórica, de la palabrería», en su obra *En defensa del fervor*, Barcelona, Acantilado, 2005, p.171. En cuanto al tema de «la muerte de Dios», que no contiene ninguna irreligiosidad o ateísmo, pues Vallejo es ante todo un poeta escatológico, véase el ensayo de R.Gutiérrez Girardot, «César Vallejo y la muerte de Dios», en *Cuestiones*, México, FCE, 1994, pp.45-65.

8 La experiencia de la muerte nos da la oportunidad de un nacer a la escritura. En este sentido, la pérdida se revela como otra modalidad de la posesión. Tal vez por eso, por anunciar el remordimiento de una pérdida a destiempo, interior y mucho más intensa, este soneto pervivió siempre en el recuerdo de los amigos de Vallejo. Sobre esto señala R.González Vigil: «En el folleto de homenaje a Vallejo recientemente fallecido, que publicó la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú (en agosto de 1938), se incluyó el original de *Ausente*, de puño y letra del poeta, fechado el 23 de julio 1917», en *Leamos juntos a Vallejo. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Tomo I, 1988, p.89. En cuanto a la relación de Vallejo con Quevedo, escritor siempre presente en su poesía, véase el artículo de X.Abril, «Francisco de Quevedo y César Vallejo», en *Alfar* (Montevideo), XXXII, 91 (1954-1955), pp.35-43.

9 Refiriéndose a la palabra humana como palabra de la fidelidad, de la hospitalidad a lo otro, señala el ilustre islamista L.Massignon: «La palabra humana no es un ruido individual variable más o menos musicalizado por la intención de su entonación, y no es solamente un medio de buen entendimiento, de

reconciliación entre los hombres; es una llamada personal punzante destinada a hacernos salir de nosotros mismos, de nuestro país, de nuestra parentela, para sobrepasarlo todo hacia el Amor», en *Ciencia de la compasión*, Madrid, Trotta, 1999, p.103. En cuanto al símbolo de la araña como encarnación del principio de libertad, remito al ensayo de E.Faúndez, «*Los heraldos negros*: Un *verso gris* seducido por la dinámica de los trayectos», en *América sin nombre*, núms.13-14 (2009), pp.123-132.

10 Lo erótico, cuyo objeto se sitúa más allá de lo real inmediato, participa de lo sagrado, que revela la continuidad del ser. Sobre ello afirma G.Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la confusión de los objetos distintos», en *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3ª ed., p.40. Para Vallejo, que fue sensible a la presencia de lo sagrado en el mundo, el amor, al formar parte de la experiencia del otro, es una manera de celebrar la totalidad. Esta visión de lo erótico, que se aproxima a la complejidad de lo real, ha sido subrayada por J.Vélez en su artículo, «La materia vallejiana: sexo, placer, cópula y familia», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (Junio-Julio 1988), pp.859-870.

11 Un análisis de este poema, basado en la síntesis de imágenes contrapuestas, puede verse en el estudio de José F.Olascoaga, *El mundo andino en la obra de César Vallejo*, Texas Tech University, 2009, pp.161-163. En cuanto a la visión de lo indígena en la escritura de Vallejo, donde la figura del indio va unida a todos los que sufren, remito, entre otros, al ensayo de L.Sáinz de Medrano, «César Vallejo y el indigenismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (Junio-Julio 1988), pp.739-749.

12 En la tragedia clásica, Nadie es el nombre esencial de la máscara, que oculta la verdadera realidad. La voz pasiva de nadie contiene todas las voces posibles. En este sentido, afirma D.González Dueñas: «La ausencia de un sujeto identificable produce la apariencia de una magnitud superior, de una autoridad más amplia que lo individual, de una objetividad no *contaminada* por la subjetividad personal», en *Libro de Nadie*, México, FCE, 2003, p.21. En cuanto al análisis del poema, hecho sobre todo desde la organización sintáctica, remito al ensayo de H.Vydrová, «Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*», en el volumen colectivo *En torno a César Vallejo*, (ed.), de A.Merino, Madrid, Júcar, 1988, pp.55-97.

13 Se ha visto este poema como ejemplo de lo absurdo en la vida, pero más bien lo que se produce en él es un desplazamiento de lo existencial a lo poético. Aludiendo a ello, señala J.L.Rey: «Si la cena nocturna y terrible es nuestra condición humana, el desayuno, en Vallejo, tiene esa connotación de alimento de los resucitados. Cena frente a desayuno, víspera frente a poesía», en *Jacob y el ángel (La poética de la víspera)*, Madrid, Devenir, 2010, p.107. En cuanto a la logofagia, tan presente en la tradición bíblica y occidental, remito al ensayo de J.A.Valente, «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp.60-70.

14 En el análisis comparativo de los dos poemas, donde contrapone la espontaneidad del segundo a la artificiosidad del primero, Señala A.Ferrari: «En este poema,

Vallejo ha encontrado ciertamente el rumbo del viaje poético que proseguirá toda su vida: no canta a la muerte, sino que dialoga en voz baja con un muerto, lo interroga y se interroga. No canta al Misterio, sino que anota, temblando, la angustia del vacío y del abandono», en *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972, p.234. En cuanto a la relación de muertos y vivos, presentada como visión totalizadora del ser y el mundo, remito al ensayo de A.Llosa Sanz, «Voces desde la *muervida*. De muertos vivientes: perspectiva(s) del fantasma en César Vallejo», en revista electrónica *Espéculo*, 34 (2006), pp.1-7.

15 El carácter enigmático de la obra de arte, que dice algo y a la vez lo oculta, según indica ya Aristóteles en su *Poética*, muestra una oscura ambigüedad derivada de su naturaleza contradictoria. Aludiendo a ella, señala J.M.Cuesta Abad: «La posibilidad de comprensión del carácter enigmático de la obra de arte no pasa por un mero instante dialéctico que se ha de superar y es superable, sino que resulta apresada o extrañamente aprehendida por el movimiento contradictorio en que consiste su posible comprensión», en *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1999, p.139. En cuanto al término que da título al poema, afirma W.Mignolo: «La espergesia es una figura retórica que consiste en ofrecer siempre la misma cosa, de maneras diferentes», de su ensayo «La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas *Vallejo*», recogido en *César Vallejo*, (ed.), J.Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p.492.

IV. *Trilce* (1919-1922)

Trilce, publicado en 1922, igual que *Ulysses* de Joyce o *The Waste Land* de Eliot, supone la relación de Vallejo con los movimientos de vanguardia, entendida como explosión creadora de libertad, tanto humana como artística. A raíz de la publicación de *Trilce*, Vallejo escribe a Orrego: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre!». Tal deseo de libertad alumbra una escritura en constante transformación, que refleja la separación entre el mundo y el lenguaje, una distancia o emplazamiento vacío, y por tanto la necesidad de conjurarla, de ofrecerse en un retorno imposible de reconocer el sentido perdido, pues sólo se empieza a escribir a partir de esa imposibilidad. Con razón se ha subrayado el cambio radical de escritura que se produce entre *Los heraldos negros* y *Trilce*. En efecto, mientras el primer libro no deja de ser una obra de aprendizaje, donde la variedad domina sobre la unidad, el segundo presenta un proyecto orgánico más unitario, tanto en la actitud vital, pues el sujeto poético escribe desde la orfandad del desposeído, como estética, ya que la violencia del lenguaje, expresión del ser disociado e insatisfecho, opera sobre la base de la destrucción como fundación. En este sentido, el tema de la infancia, dominante en el libro, corre parejo con la imposibilidad de decir, recurriendo al balbuceo del niño, que lo dice todo, el ser y la vida, en estado de nacer, sin nombrar aún nada, como huella o rastro de la palabra perdida[16].

El hombre y el niño, que constituyen una sola unidad en *Trilce*, forman parte de una escritura en devenir, desplegada en un mismo flujo temporal, donde todos los tránsitos son posibles y la voz fluye a modo de presencia, de simplicidad trascendente, que da sentido al

mundo. De alguna manera, una escritura dinámica y fluida, como la de *Trilce*, asegura la esperanza («Ese movimiento de esperanza que nombro poesía», declara Yves Bonnefoy), que resiste a toda adversidad y se presenta como mediación entre lo real y lo posible («Esperanza plañe entre algodones», XXXI). La *cárcel*, el *amor*, la *casa*, todo fluye en la escritura de *Trilce*, cuya multiplicidad, más de constelaciones que de temas, aparece como vuelta hacia ese lugar vacío de activo desvelamiento, donde todo dualismo ha sido abolido y el lenguaje, fruto del deseo imperceptible, permite estar en todas partes. Porque el deseo de vivir, en lucha constante con las ataduras sociales, es una de las claves textuales de *Trilce*, cuyo lenguaje, después de haber pasado por ese territorio nómada, en el que se evidencian las grietas, los saltos y las fugas, adquiere una nueva forma de expresión, surgida de una zona de ambigüedad o indistinción, en la que el movimiento del deseo, presente en forma de ausencia, no se satisface en lo dicho y se abre al riesgo de lo posible. Sólo desde esa fuga o estallido de lo discursivo («Lo que hago con las palabras es hacerlas explotar para que lo no verbal aparezca en lo verbal», afirma J.Derrida en *No escribo sin luz artificial*), podría entenderse el lenguaje poético de *Trilce*, cuya capacidad de *trastocar* los usos normales de la lengua, de desarticular el orden y las reglas, pone en juego un movimiento de inversión, según el cual lo inesperado irrumpe en lo más íntimo, como si cada palabra hubiera sido alcanzada por su propia imposibilidad. Al hacer explotar el orden normal del discurso, lo que hace Vallejo en esta obra singular es propiciar la posibilidad de decir, dejar que la voz se forme en la resistencia, pues sólo así, no dejándose apropiar por nada ni por nadie, se hará una promesa revolucionaria y seductora[17].

Trilce es un texto hermético, difícil. En realidad, lo que hace la oscuridad, propia de la poesía, además de ofrecer una particular relación de la sombra con la luz, reproduciendo la unidad originaria de la primera pareja («Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad», *Zohar*, I, 32a), es proyectarnos más allá de lo visible, siendo esta aventura o paso de las sombras a la luz, similar al que tiene lugar en la *Divina Comedia* de Dante, obra a la que Vallejo nunca fue ajeno, la que engendra un texto no acabado,

sino en trance de escribirse, una escritura que huye de las convenciones vigentes y se presenta como novedad continuamente viva. Tal vez a ese carácter fundacional responda el propio título del libro, que más que con los tres soles en los que se vendería cada ejemplar de la primera impresión o con la pretendida fusión de las voces «triste» y «dulce», tenga que ver con la *invención* de un término nuevo («No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: *Trilce*. ¿No es una palabra hermosa?», confiesa Vallejo a César González Ruano en 1931), y con la simbología del número 3, usado ya en la teología medieval para representar la totalidad divina y presente en la escritura de Vallejo. Recordemos que en la *Comedia* el conocimiento de Beatriz se hace bajo el signo del 9, múltiplo del 3, que expresa a la vez la renovación de la vida tras el ciclo de los nueve meses y el espacio rítmico de las nueve Musas, el movimiento cosmológico y poético. Y lo que hace la escritura, tratando de expresar el temblor del deseo con la numeración simbólica, es cambiar de orientación, sustraerse al orden de las cosas y convertirse en un significante universal mediante la imaginación. Tal es el propósito que ha guiado a Vallejo al componer esta obra tan peculiar: desplegar en ella un deseo sin límite, una escritura naciente e inagotable, que se hace experiencia radical del lenguaje, cuestión de vida o muerte, gracias a la metamorfosis de la imaginación infantil («He aquí, a mi juicio, la posición fundamental de César Vallejo con respecto a la poesía. Niño de prodigiosa virginidad busca el secreto de la vida en sí misma», dice Orrego en el Prólogo a la edición original de 1922). Y para alcanzar esta virginidad poética, necesita el lenguaje despojarse de toda retórica. En *Trilce*, el poeta nombra lo que acaba de nacer y sus palabras, después de haber eliminado todo lo superfluo, recuperan su valor mítico, el sentido universal de su remoto origen, que es a lo que llamamos poesía.

Retrotraer el verbo hacia su origen equivale a reunir lo disperso. Tal vez resida ahí la función sagrada de la palabra poética, en seguir el rastro de la palabra perdida bajo las palabras diseminadas, en descubrir la unidad bajo las diferencias. Ciertamente, los poemas de *Trilce* son experiencias únicas y distintas entre sí, pero entre sus abismos, entre sus intersticios, lo que se percibe es el temblor vital de

un lenguaje que, desde su expresión particular, busca decir la eternidad del hombre. Tal podría ser la propuesta del poema III, cuyo movimiento de interioridad, generado por el dolor que padece el sujeto poético en el espacio carcelario, tiende a conjurar el ámbito de orfandad y la proximidad de la muerte:

III

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.
Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

¿Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

En poesía se escribe para llegar a penetrar en algo desconocido, aunque no se entienda («Quiero decir que nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres de Dios, sino en lo que no entendieres de él», dice Juan de la Cruz en *CB*, 1, 12), que sólo llega a revelarse en la unidad del poema. Bajo la unidad del diálogo dramático, donde se funden el yo de la infancia y el yo de la escritura, el poeta trata de recomponer la dualidad fracturada por el tiempo, pasado y presente, mayores y menores, irse y quedarse, bajo el juego interminable de la infancia esencial. Si poetizar es recordar lo perdido, raíz de la vida toda, el lenguaje poético, relacionado en grado sumo con la intensidad, tiende hacia la plenitud de sentido, haciendo de la palabra deseo y del deseo palabra. Por eso aquí, los diferentes recursos expresivos, el desplazamiento del verso («no pudiésemos partir»), que concentra la atención del lector sobre el dolor que causa la ausencia; la falta de respuesta de la interrogación («¿a qué hora volverán?», «¿Aguedita, Nativa, Miguel?»), que expresa la lucha interior del sujeto poético; el matiz desiderativo de la forma verbal en subjuntivo («estemos», «no tengamos», «aguardemos», «no me vayan»), que muestra el estado de resignación causado por el desamparo y la esperanza de salir de él; la reiteración anafórica de un mismo verso («Madre dijo que no demoraría»), que además va aislado estróficamente y sirve para enfrentar el espacio con el tiempo; los giros familiares del lenguaje coloquial («todo el santo día», «aquí no más», «como debe ser»), cuyo efecto inesperado potencia el significado individual de cada locución; y la trascendencia propia del símbolo, tanto del «barco» como representación de la vida humana («¡el mío el más bonito de todos!»), matizado mediante la marca subjetiva de la exclamación, como de la «cárcel», expresión de la falta de libertad que se desea evitar («y el único recluso sea yo»), cumplen todos ellos la función de actualizar una infancia interminable, la cual, proyectada sobre la soledad presente del adulto, ser que sufre el dolor de la muerte de su madre, no hace más que subrayar el hondo sentimiento de hermandad mediante una sintaxis bastante desordenada, con la que el hablante expresa su rebeldía ante lo inevitable. Al desaparecer la proximidad del amparo afectivo, el solitario se transforma en recluso, en extraño, sucumbiendo en su deseo de reconciliar la «partida» y el

«regreso», el «alejamiento» y el «reencuentro». Mas si desde el punto de vista existencial la orfandad domina en la conciencia del desamparado, poéticamente esa espera impaciente, que se traduce en búsqueda («Llamo, *busco* al tanteo en la oscuridad»), pues el proceso poético consiste en buscar a tientas en lo oscuro, es la que mantiene el lenguaje en suspenso, retornando a la eterna inminencia de la infancia, don latente de lo que siempre está ahí, y haciendo de la orfandad, recuerdo de la muerte, el movimiento inevitable de lo imposible, la proximidad del dolor que nunca se disipa[18].

Vallejo no puede expresar lo erótico, que es un impulso de conocimiento incorporativo, sin hacerlo desde la conciencia de culpa de un ser escindido, propia del sentimiento cristiano de la caída que revierte una ausencia original, lo cual le lleva a ver el mundo en su plenitud, concebido a partir del eros como fusión de los contrarios desde una poética integradora que no conoce límites. Lo sexual y lo poético se coaligan en la urdimbre de una escritura cargada de plurivalencia, que tiene toda su virtualidad semántica en el fondo sombrío de lo seminal, cuyo poder fecundante permite reunir el instinto y la reflexión, el sexo y el seso. Así lo vemos en el poema XIII, donde la sexualidad, asociada a la ausencia natural, aparece como cifra contradictoria de luz y sombra, de vida y muerte, y se transforma en energía creadora:

XIII

Pienso en tu sexo.
Simplificando el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

La construcción del poema en forma antitética, pensamiento y emoción, lo físico femenino y el sexo, Sombra y sexo, Conciencia y bruto libre, ruido y silencio, no sirve sólo para plasmar lo inútil de toda racionalización frente al instinto, sino también para hacer de la sexualidad, en la que se integran vida y muerte, una visión cósmica, plena y fecunda, obtenida por la unión de dos extremos opuestos y complementarios, que tiene un significado ritual y simbólico, pues la unión de los amantes reproduce la de la primera pareja, y a cuya totalidad sólo se puede acceder poéticamente. A esta visión poética de lo sexual se subordinan la reiteración anafórica de una misma estructura sintáctica («Pienso en tu sexo»), que va acumulando un efecto intensificador; el uso de exclamaciones («Oh Conciencia», «Oh, escándalo de miel de los crepúsculos», «Oh estruendo mudo»), que subraya el tono emotivo de los versos; la inserción anagramática del verso final («¡Odumodneurtse!»), destacado mediante la marca subjetiva de la exclamación, aislado estróficamente y que se sirve del oxímoron, sonido y mudez, para expresar fónicamente el orgasmo; y la metáfora original de la semilla («surco más prolífico»), que funde el antes y el después, la caída y la resurrección, en un mismo instante. Esta simultaneidad de la explosión erótica, que aparece como el punto límite de lo manifestado y lo no manifestado, suspende toda dualidad y prefigura la iluminación de lo incondicionado, aspiración de toda poesía. Gracias a la unión sexual, que es apertura a lo sagrado, eros y poesía se confunden en el abismo de la muerte, donde se plantea realmente la cuestión de la escritura, una muerte fecunda («concibe y pare / de Dios mismo»), que encuentra su expresión en lo que queda aún por decir y de la que nace una palabra nueva, destructora y creadora, en la que se deja leer la totalidad del universo[19].

Uno de los rasgos que mejor expresan la relación entre el hombre y el mundo es la visión poética, entendida como integridad que reúne lo que está separado. En el poema XVIII de *Trilce*, uno de los más comentados por la crítica, la cárcel, asociada al claustro materno,

aparece como un espacio cerrado que al mismo tiempo es abierto, real y virtual a la vez. Porque la madre, ligada a la tierra fértil, viene a ser el fondo permanente de una aventura poética, que asume el ritmo circular de la Naturaleza y adquiere una presencia de orden sagrado. Participando de su mediación, el sujeto poético, falto de libertad, recupera el aliento infinito del deseo y su palabra, clara y luminosa, mantiene todas las posibilidades de una forma aún no manifestada:

XVIII

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. ¡Y ni lloraras,
di, libertadora!

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duelen entretanto más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

En la escritura poética, el sujeto lírico asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. Desde este punto de vista, resulta claro que esas «cuatro paredes» se transforman en «dos largas», que

tienen «algo de madres ya muertas» y llevan «a un niño de la mano cada una», es decir, gracias al deseo, aflora la más honda verdad y el encierro se convierte en experiencia liberadora. Si la poesía nos devuelve al tiempo original de la infancia, a un estado de inocencia natural donde todo está por descubrir y nombrar, es lógico concebir ese vacío de la cárcel como cero integral en el que convergen la condena y la liberación, lo real y lo potencial. A su centro vienen a dar los diferentes recursos expresivos: la marca subjetiva de la exclamación («¡Y ni lloraras, / di, libertadora!»), que sirve para concentrar la atención del lector sobre la carga emocional de ese verso corto en forma de diálogo; el valor figurativo de los adjetivos antepuestos («*mala* brecha», «*aherrojadas* extremidades», «*Amorosa* llavera», «*bromurazos* declives», «*terciario* brazo»), que subrayan una cualidad escogida por el hablante; la forma verbal en imperfecto de subjuntivo («si estuvieras aquí»), que sirve para conformar el deseo, el tiempo de la posibilidad en una misma experiencia compartida («seríamos»); la simbología numérica que rige el poema, sobre todo el paso del 4 («Oh las cuatro paredes de la celda»), signo de la angustia causada por la falta de comunicación, al 2 («los dos, / más dos que nunca»), expresión de la pareja, del yo y la madre en la unidad del amor; y de modo especial, la relación de dos símbolos claves, asociados con ese fondo materno fecundante: «la cárcel», fondo oscuro vinculado a la matriz, que sugiere a la vez falta de libertad y posibilidad de mejora, y «la llave», símbolo de apertura de lo oculto, fin último de toda poesía. De este modo, la figura de la madre aparece en el texto como rechazo de toda determinación, como renovación del sentido para que el sujeto poético pueda trascenderse. Dentro de un proceso poético en el que domina la amputación, tanto al principio («las diarias aherrojadas extremidades»), como al final («esta mayoría inválida de hombre»), el amparo de la madre representa la posibilidad que tiene el hombre de volver a ser algo completo. Y dado que la palabra poética conlleva presencia y ausencia, pues su función singular consiste en aceptar la alteridad como inevitable, la relación con la madre es lo que permite que lo real venga a ser otro mediante la mirada contemplativa («ha de pupilar»), que penetra el objeto y así no se le resiste. El viaje poético pertenece a la mirada, que establece

una nueva forma de conocimiento y no deja de proyectarse más allá en busca de otros lugares. En virtud de esta mirada poética, que es abolición del tiempo y del espacio en el territorio indeterminado de la ambigüedad («entre mi dónde y mi cuándo»), lo cerrado y lo abierto tienen la misma dimensión, en el aquí y ahora del poema, y el encierro se convierte en experiencia de libertad[20].

La caída del hombre en la historia se convierte en temporalidad, en sombra de su ser completo, que debe reintegrarse a la unidad originaria, que es precisamente lo que el poeta celebra. Unidad recuperada, ligada a la madre, centro generativo e inagotable, cuya expansión natural revela el *reencuentro* con el origen, la imagen de la poesía como lenguaje de restitución. Si en el poema XVIII se percibe la doble intuición de condena y liberación, con la que el sujeto lírico se acerca a lo poético mediante el diálogo («di, libertadora!»), en el XXIII, la figura materna, en su vinculación con la tierra, aparece como un ritual alimenticio, amoroso y poético a la vez, cuyo ritmo cósmico lleva implícita la armonía de carencia y fecundidad:

XXIII

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.

Madre, ¡y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta

tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor!,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?

Desde una situación contradictoria tan típicamente vallejiana, resultado de un contraste entre enunciados que evocan un pasado feliz («ricas hostias de tiempo») y un presente de pérdida («ahora nos sobrasen / cáscaras de relojes»), el lenguaje del poema tiende a intensificar una situación emocional, donde la forma dialógica de conversación íntima muestra la queja del poeta, un ser escindido entre la inocencia natural y lo absurdo de un destino que tiene que pagar «el alquiler del mundo». Tema central el de la deuda, de tan acusada presencia en la poesía de Donne, Quevedo y Cernuda, que nos fuerza a una restitución del origen, sin el cual el lenguaje poético no existe. Los recursos expresivos aparecen marcados por una experiencia trágica y tienden a reconocer el dolor de la vida: la mezcla de exclamaciones («¡tierna dulcera de amor!») e interrogaciones («¿di, mamá?»), que funcionan como expresión del ansia y el desconcierto; la reiteración del demostrativo de tercera persona («*aquellos* mis bizcochos», «*aquellas* ricas hostias de tiempo», «*aquel* lácteo hoyuelo», «*aquel* pan inacabable»), en el que predomina la función expresiva; el uso del adverbio de tiempo («Madre, ¡y ahora!»), que funde en el presente del poema al hijo con la madre, convirtiéndose en eje estructural del conjunto; y la selección de un léxico alimenticio («Tahona estuosa», «pura yema infantil», «cuatro gorgas», «dual estiba», «ricas hostias de

tiempo», «cierta migaja», «tus puros huesos estarán harina», «¡tierna dulcera de amor!»), que giran en torno a la imagen solidaria del pan («y el valor de aquel pan inacabable»), pan del amor fraternal que se hace «en el horno de mi corazón», según nos dice el poeta en ese poema singular «El pan nuestro», de *Los heraldos negros*, y que aquí sirve para dar el tono del poema. Porque al unir la madre con el pan, signo de amor compartido, lo que hace Vallejo es privilegiar la figura materna como dadora de amor, una relación lírica que no ha dejado de hablar al poeta y cuya ruptura temporal lo sume en la desolación de la orfandad y el desamparo[21].

La paradoja de la escritura reside en ser la presencia de una ausencia, de algo oculto que lucha por manifestarse y que debemos dejar hablar («El que intenta comprender un texto *está dispuesto* a que el texto le diga algo», escribe Gadamer). Quiere ello decir que el lenguaje hermético, tan ligado a la escritura de *Trilce*, obra que es un viaje por los límites del lenguaje, forma parte de la naturaleza misma de la experiencia poética, que es fundamentalmente oscura, de exploración en lo desconocido, y gracias a lo indeterminado, a su calidad de sombra, la palabra sobrevive como enigma y no se malgasta en inútiles intercambios. En el poema XXVIII, la ausencia de la madre, que lo es también de la poesía, invita al poeta a la mesa del lenguaje, donde se siente como un extraño, dispuesto a ver siempre más allá, a llevar los objetos cotidianos al otro lado de lo visible y así poder salvarlos:

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tirovivos,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajenos en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria del amor.

Este poema es un claro ejemplo de reconocimiento simbólico, de superación de lo inmediato por lo trascendente. Juan Espejo Asturrizaga, el amigo de Vallejo, nos cuanta la anécdota que ha dado origen al poema: «El verano de este año…César estuvo sin ocupación alguna…Por aquellos días llegó mi padre de Trujillo. César almorzaba en casa de mis tías diariamente. Un día mi padre llegó a almorzar temprano, manifestando que tenía urgencia de salir inmediatamente y pidió que se le sirviera el almuerzo. César se retrasaba. En vista de ello almorzamos. Mi padre salió a sus asuntos, yo me retiré a mis habitaciones a descansar y mis tías hicieron cosa igual a realizar sus quehaceres habituales. Cuando llegó César —bastante tarde— se le sirvió a él solo». Esta es la anécdota biográfica como punto de partida, pero si por algo se distingue la imaginación simbólica es por llevar el lenguaje a otra dimensión, por hacer que en él se *reconozca* algo distinto. Y así, lo que percibimos en este almuerzo solitario es una evocación lejana de los almuerzos en la casa familiar, presidida por la figura nutricia de la madre recién desaparecida, de una infancia ya perdida para siempre y que ahora se revela con nostálgica amargura

en un lenguaje lleno de violencia. De este modo, lo que hace el lenguaje del poema, con la palabra clave («MADRE»), destacada en mayúscula entre dos blancos; la reiteración de la forma verbal en pretérito perfecto («He almorzado», «y no he tenido», «me han dolido», «se ha quebrado»), que subraya la progresión del pasado al presente, presentando la acción como recién acabada; la repetición anafórica de una misma estructura sintáctica marcada por la exclamación («Cómo iba yo a almorzar nonada»), que funde la doble negación (no más nada) con la expresión familiar (almorzar cualquier cosa); los diferentes tipos del habla coloquial («ni madre a los labios», «Así, qué gracia!», «estas mesas así»), con su carga de expresividad, a la que hay que añadir el color y ruido de los utensilios («en tordillo retinte de porcelana»), usados para caracterizar a seres humanos; y la asociación simbólica de la madre muerta con «la tumba», término destacado en el poema por su menor extensión, es subrayar la impotencia del amor ajeno para sustituir al familiar («cuando habráse quebrado el propio hogar», «Cuando ya se ha quebrado el propio hogar»). Precisamente esta situación de ruptura es la que suscita el deseo de sublimar poéticamente la pérdida del ser amado, de hacer que ese almuerzo se revista de sacralidad y que la voz poética, insistiendo en la desolación producida por la ausencia de la madre, que ha dejado en el hijo un profundo dolor («Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar»), vaya más allá de la experiencia del desamparo y acudiendo a la melodía de la música («por los broches mayores del sonido»), según revela la resonancia de Rubén Darío, se convierta en espera de un almuerzo más alto, en anuncio de la poesía que vendrá[22].

La experiencia erótica, por darse al margen de cualquier programa, tiene mucho de azaroso y, en este sentido, guarda una analogía con la escritura poética, que por producirse en puro riesgo escapa a todo control. En el poema XXXV, donde las continuas referencias a lo doméstico sirven para dar un tono realista a la composición, el almuerzo con la amada funciona como pretexto erótico para la realización poética, pues lo que se desprende de su lejanía cercana es siempre una palabra compartida, una palabra nueva. Una vez más, el ritual alimenticio como intento de dominar el devenir va unido a la

muerte, que en figura de hilandera funde los amantes y elimina la discontinuidad en el discurso poético:

XXXV

El encuentro con la amada
tanto alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien.

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
¡y que no se debe tomar mucho!

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que, sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,

que se ha vuelto a caer. ¡Pero hace visto!

La experiencia poética, forma de ejercitarse en el morir, es una invitación a nacer en lo esencial. Lo que constituye el discurso poético es la ausencia originaria, el deseo de alcanzar un sentimiento perdido. Tal vez por eso la poesía y la muerte van juntas, tratando de tocarse en el espacio vacilante del poema, que nos habita y habitamos en él. En su vacío habla la voz de un cuerpo ausente, de la amada que ya no está. Y como la muerte va ligada al deseo de lo imposible, objeto de toda poesía, lo que produce el poema, en su suspensión temporal, es la ilusión de poder decir lo indecible. En efecto, la escritura de este poema se presenta como una voz de la ficción, como un juego entre el amor y la muerte, según ponen de manifiestos los signos lingüísticos a través de un monólogo que es diálogo, pues no hay modo de conocernos sin el otro. Y así, la actitud del hablante, su queja por la pérdida de la amada, que viene subrayada por la marca subjetiva de la exclamación («¡oh aguja de mis días / desgarrados!»); la utilización del lenguaje coloquial («por quítame allá esa paja», «¡Pero hace visto!»), que inserta lo familiar en lo inesperado; las frecuentes imágenes eróticas («un programa hípico en violado», «su doneo radiante / de pistilo en mayo», sus dos pezones sin lúpulo», «aquella núbil campaña», «sus dedos pancreáticos»), las cuales, al ir acompañadas de los alimentos, funden lo doméstico con lo poético y hacen del poema una pequeña representación del mundo; la analogía entre el pájaro y la poesía, entre las «palabras tiernas» de la mujer y «el mirlo», cuyo canto destella juventud; y el simbolismo del tejido, ligado a la escritura, considerada como urdimbre y trama, y al mito de las Parcas, que tejen el hilo de nuestro destino y que aquí se aplica a la muerte, capaz de unir a los amantes («a coserme el costado / a su costado»), son todos ellos procedimientos expresivos que constituyen un juego poético en el que se destruye la lógica del lenguaje, tan propia de *Trilce*, para salvarse de la muerte. En realidad, lo que hace la muerte, que es el objeto eludido por la palabra, es transmutar lo exterior en interior («amoroso notario de sus intimidades»), decir la última palabra en el vacío del poema, la ansiedad del deseo inalcanzable, que así se convierte en un modo íntimo de pensar el mundo[23].

Escribir sobre la propia vida equivale a entrar de lleno en el territorio de la ficción. Hablar de la infancia, de lo que no habla, es construir un discurso de la pérdida y reconstruirlo mediante un lenguaje que simule la ausencia, como en el caso del poema LI, donde el juego poético, la mentira de la ficción, sirve para relativizar el dolor, para cicatrizar la herida del llanto, causado sin duda por el dolor de la separación. Porque el aura melancólica que envuelve la escritura de *Trilce*, atravesada por la marca de lo incompleto, tiende a reconstruir una totalidad perdida a partir de sus restos. Gracias a la sustitución de un lenguaje insuficiente por otro lenguaje en posición de fingimiento, donde la recolección de fragmentos dispersos parece ser la única estrategia posible, se logra una identidad emocional de la pareja mediante el diálogo, una relación con el otro en el juego especular del poema:

LI

Mentira. Si lo hacía de engaños,
y nada más. Ya está. De otro modo,
también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así.

Mentira. Calla.
Ya está bien.
Como otras veces tú me haces esto mismo,
por eso yo también he sido así.

A mí, que había tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas.
Ya está.

Mas ya lo sabes: todo fue de mentira.
Y si sigues llorando, bueno, pues!
Otra vez ni he de verte cuando juegues.

En el mundo moderno, la obra de arte suele aparecer bajo una

cierta forma de ficción, que intenta salvar la distancia entre apariencia y realidad, la presencia y la ausencia. Por eso pudo decir Shahespeare que «El poeta más verdadero es el más fingidor» y, tiempo después, Pessoa: «O poeta é um fingidor». Sin esa convergencia entre invención y realidad, de cuyo contraste se alimenta la ficción, no habría experiencia artística, que trata de mantener vivo el ámbito sagrado del que se ha escindido. Bajo la máscara de la puerilidad, tan llena de ausencia y de memoria, se oculta la relación amorosa de Vallejo con Otilia Villanueva, cuya ruptura hizo conocer al poeta la culpa del remordimiento. Se trata de una relación enrarecida, pero válida sólo desde una consideración estética, pues una de las funciones del arte es abolir el tiempo. Desde la ambigüedad en la que confluyen la ofensa y la ternura, el abandono y el consuelo, el monólogo con el que el sujeto lírico se dirige a su amada, desdoblado en diálogo, revela una situación emocional en la que se reconoce una falta, sin confesarla el poeta, un atormentado drama interior. De ahí que los signos más visibles del proceso poético, como la reiteración anafórica de la palabra clave («Mentira»), que concentra la atención del lector en torno al juego poético del engaño; el uso del adverbio temporal («Ya está»), que matiza la realización de la acción verbal y construye el tiempo presente del poema; el manejo del lenguaje apelativo, en el que se mezclan el imperativo («Calla»), la personificación («A mí») y la hipérbole («cuánto va a dolerme el haber sido así»), que prestan vivacidad y énfasis al discurso; y el campo semántico del llanto («si de veras / llorabas», «me ganaron tus lágrimas», «Y si sigues llorando»), cuyo desorden emocional hace perdurable la inmensidad del dolor, vayan todos ellos en función de la necesidad, del amor que falta, que es lo que va haciendo el lenguaje. A la vista de los frecuentes encabalgamientos que surcan el poema («tú vas a ver / cuánto», «si de veras / llorabas», «te quedaste / en tus dulces pucheros»), que se encargan de dar elasticidad melódica al verso, percibimos que lo que le preocupa al sujeto poético es subrayar una misma situación compartida («Como otras veces tú me haces estos mismo, / por eso yo también he sido así»), que lejos de reducirse a un mero juego infantil, a una simple norma, tiene su continuidad en el presente mediante la fusión de mentira-juego. En el fondo, lo que hace la presencia ficticia

del diálogo es que el lenguaje declare la verdad del llanto, que la palabra poética cumpla una función reparadora[24].

La figura de la madre, en su función arquetípica y ritual de fecundidad, adquiere un dominio absoluto y se hace inmortal. Tal parece ser el ámbito en el que se mueve el poema LXV, concebido como peregrinación o viaje espiritual de la palabra poética, capaz de unir las distancias y hacer posible el reconocimiento de la inmortalidad en el instante del poema. Si la muerte es una herida que no se cierra, que sigue abierta más allá de la vida, lo que hace el diálogo como aventura lingüística es favorecer una situación de intercambio, de penetración mutua, de manera que el lenguaje poético, capaz de fundir la nostalgia del pasado y la dura condición del presente, nos hace ver la posibilidad propia de la experiencia artística: la madre está muerta en la realidad, pero puede ser inmortal en el poema:

LXV

Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y en tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.

Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquel buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, que pára no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correhuela.

Estoy cribando mis cariños más puros.
Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda?
¿no oyes tascar dianas?
estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo.
Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes,
para todas las cintas más distintas.

Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así.

La única razón de ser de la poesía consiste en decir aquello que sólo la palabra poética puede decir. Acudiendo al lenguaje poético, que expresa fundamentalmente una realidad contradictoria, el hablante trata de proyectar sobre el discurso la muerte de la madre como una figura que no se cierra. Para ello, se sirve del vocativo («Madre»), rasgo del lenguaje apelativo; de la reiteración de la forma verbal en futuro («Me esperará»), que indica una certeza en el cumplimiento de la acción, y de la combinación del presente con el gerundio («Estor cribando», «Estoy ejeando», «estoy plasmando»), que representa la acción verbal en su aspecto durativo; la presencia de frases con idéntica estructura sintáctica («¿no oyes jadear la sombra? / ¿no oyes tascar dianas?», «para todas las cintas más distantes, / para todas las cintas más distintas»), que contribuyen a intensificar un mismo contenido; y sobre todo, la afirmación anagramática del oxímoron («Así, muerta inmortal. Así»), lo cual, por aparecer en posiciones claves e ir aislada estróficamente al final del poema, se convierte en eje estructural del mismo. Todos ellos, reforzados mediante la elipsis, no hacen más que poner de relieve la ausencia de la figura materna, aquello que falta y la hace más aguda. Con la mezcla estética de dos mundos distintos, el de la madre muerta y el del hijo vivo que recuerda con dolor su ausencia, lo que se subraya es la potencialidad de la escritura: la ilusión y el intento de lograr la inmortalidad. El consentimiento activo con el que acaba el poema, expresado mediante

el adverbio de modo («Así»), revela, por parte del sujeto lírico, que la eternidad del amor, encarnado por la madre, nunca se detiene, que tan sólo es inmortal lo que está muerto y que la muerte es una exigencia estética sin la cual la poesía misma no puede existir[25].

Nada mejor para finalizar el libro, y con él toda una actividad experimentada de forma radical, que considerar el ejercicio poético como un acto ritual, en el que la lluvia dentro de una tempestad, del dolor padecido, se revela como una imagen fecunda y armónica, que funde las contradicciones, la vida y la muerte, el silencio y la palabra, en una unidad superior de sentido, reduciendo la escritura a puro riesgo. La condición liminar del poema LXXVII, cuya virtualidad tanto recuerda a la gestación del primer poema, ambos textos germinales y fundadores, esencialmente poéticos, alumbra en su desnudez la naturaleza misma de la experiencia poética, que consiste en explorar un fondo oculto para llegar a una nueva realidad. De algún modo, lo que hace Vallejo en este poema de frontera, en el que nada se concluye y todo está por decirse, es *re-escribir* su propia obra poética, renombrar las cosas, como en el origen del mundo:

LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay siempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

Según el mito de Zeus y Dánae, que evoca la unión de los contrarios, la lluvia aparece como el movimiento benéfico de un universo desplegado, origen de la manifestación y la fecundidad. Todo parece girar aquí en torno a este símbolo sexual y agrario, depositario de las influencias celestes recibidas por la tierra y relacionado, por tanto, más con el ascenso que con el descenso. En realidad, ambos mitos constituyen una prueba o metamorfosis, un desplazamiento de la muerte al renacer, que se da tanto en lo existencial como en lo poético («sin haberme *probado* / en las sequías de increíbles cuerdas vocales»). Si tenemos en cuenta que el retorno al origen es una metáfora de la repetición creadora, no resulta extraño que este poema, y con él todo el libro, concluya con la visión de la inocencia de un mundo ideal por crear. Mas para llegar a ella ha sido necesario que la imaginación poética, que habita una tierra intermedia, se haya movido desde abajo hacia arriba («hay siempre que subir ¡nunca bajar!»), pues descenso y ascenso aparecen ensamblados en la totalidad del proceso poético, al que contribuyen también las imágenes de «las perlas» recogidas del «hocico mismo de cada tempestad» y de «los fuegos» saliendo del «agua», imagen esta última utilizada ya por la alquimia. Y lo que hace el lenguaje del poema, con el deseo expresado por la forma verbal en subjuntivo («No se vaya a secar esta lluvia»); la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («¿No subimos acaso para abajo?»); y el umbral del último verso («¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!»), aislado estróficamente y matizado mediante la marca subjetiva de la exclamación, es transmitirnos una forma de relación o conocimiento total, propio de la escritura poética, unida siempre al deseo de saber qué hay más allá. Si la poesía es una experiencia de conocimiento del mundo («¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?»), un mar desconocido por recorrer, «*esta* lluvia» que el hablante desea prolongar, asociándola al canto, se convierte en expresión de la palabra poética, que «lo quiere todo a la vez», según expresión de María Zambrano, y se presenta siempre capaz de descender y ascender una vez más todavía[26].

---

16 El lenguaje del niño es instantáneo, sin preparación ni explicación. No hay que

entenderlo desde fuera, sino compartirlo desde dentro. Por eso, refiriéndose al tema de la infancia, señala J.Mª Valverde: «Vallejo, las más de las veces, no canta a la niñez, sino que habla como niño, deja hablar al niño que nunca dejó de ser», de su ensayo «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo», recogido en *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952, p.30. En cuanto a la práctica transgresiva de *Trilce*, fundada en la imposibilidad de decir, afirma E.Milán: «A lo largo de *Trilce*, Vallejo demuestra con claridad la conciencia de la imposibilidad de devolverse a la infancia. La ruptura, el titubeo entre una palabra y otra son acercamientos no a una estética de su tiempo sino aproximaciones a la imposibilidad de decir», de su ensayo «Ese otro Vallejo», recogido en *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004, p.152.

17 Aludiendo al tejido de *Trilce*, señala F.Martínez García en sus conclusiones: «En consecuencia: todo *Trilce* está apoyado en tres puntos temáticos: la *cárcel*, el *erotismo*, la *casa*. Cada uno de estos puntos es cabeza de fila de una constelación temática que, al tiempo que confirma la validez estructural del punto tomado como apoyo, le da una extensión de más largo alcance matizando en tonalidades distintas el tema nuclear y estableciendo relaciones ramificadas con todos los demás; no hay temas aislados, hay constelaciones temáticas», en *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario, 1976. En cuanto a la escritura en devenir, que refleja un movimiento del dolor a la esperanza, remito al ensayo de E.Faúndez, «*Trilce*: devenires de resistencia», en *Acta Literaria*, 25 (2000), pp.1-12.

18 Al comentar el sentimiento de orfandad, en el que reside la fuerza del poema, señala A.Escobar: «Al desvanecerse el correlato de la proximidad, del amparo afectivo, la vida, la del solitario, se asemeja a la cárcel, a la condena y subsecuente privación del amor», de su ensayo «Símbolos en la poesía de César Vallejo», recogido en *Patio de letras*, Caracas, Monte Ávila, 1971, p.316. En cuanto al sentimiento de orfandad que vertebra el poema, sustentado en la expresividad del habla infantil, tengo en cuenta el artículo de B.Gicovate, «Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo», en *Actas del Tercer Congreso de la AIH*, México, El Colegio de México, 1970, pp.417-422.

19 Respecto al instante original de la semilla, que abarca un presente sin fisura, señala O.Paz: «Apenas cae en el hoyo, la semilla rellena la hendidura y se hincha de vida. Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los tiempos viven en la semilla», en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p.27. En cuanto a la fusión de sexo y muerte en el poema, comenta M.Ibérico: «En estos versos se combinan y unifican el sexo y la muerte en una suerte de creatividad que les es común; ambos son fecundos, pero mientras la fecundidad del sexo es meramente biológica, la de la muerte puede alcanzar trascendencia espiritual», en el volumen conjunto, *En el mundo de Trilce*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963, p.33.

20 Aunque el poema transcurre en un clima de pesadilla y domina en él la angustia de la prisión, hay también una posibilidad de liberación, representada por la llave. En este sentido, véase el estudio de E.Neale-Silva, *César Vallejo en su fase*

trílcica, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975, pp.368-373. En cuanto a la experiencia de la liberación, expresada matemáticamente por los números, remito al ensayo de Mª A.Adriana Álvarez Figueroa, «Números, tiempo y espacio en la sintaxis del poema XVIII de Trilce», en *Lingüística y Literatura*, 63 (2013), pp.327-337.

21 César Vallejo crea su poesía bajo el signo del tiempo, de un presente poético que funde el dolor y la esperanza. Aludiendo al carácter dramático del instante, que une lo contradictorio y orienta el alma hacia lo original, señala G. Bachelard: «Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?», en *La intuición del instante*. México, FCE, 1987. P.12. En cuanto al análisis del poema desde un punto de vista epistemológico, obtenido por intuición sensible e irracional, remito al estudio de Iber H.Verdugo, *Hacia el conocimiento del poema*, Buenos Aires, Libería Hachette, 1982, pp.167-176.

22 La anécdota biográfica está tomada del estudio de J.Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965, p.87. Respecto a la función analógica del lenguaje simbólico, señala G.Durand: «Por lo tanto, todo simbolismo es una especie de gnosis, o sea un procedimiento de mediación a través de un conocimiento concreto y experimental», en *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrortu, 2007, pp.40-41. En cuanto a la figura mítica de la madre, en la que confluyen la de la amante, la de los hijos, la de la tierra y la de toda la humanidad, tengo en cuenta el ensayo de A.Soní Soto, «La figura de la madre en la poética vallejiana *Trilce*», en *Argumentos*, 60 (Mayo-Agosto 2009), pp.167-187.

23 El lenguaje del poema, con su mezcla de lo familiar y lo inesperado, tiende a hacer la experiencia erótica más viva y real. Por eso, dice I.Vegas García que este poema «se caracteriza por su realismo donde se combinan extraordinariamente dos niveles de lenguaje, el poético y el coloquial para enmarcar la figura de una mujer, la amada, centro y tema de este poema», en *Trilce: estructura de un nuevo lenguaje*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1982, pp.67-77. En este mismo contexto se sitúa el ensayo de M.Izquierdo Galindo, «El mundo de la pareja en *Trilce*», en *Cartaphilus*, 7-8 (2010), pp.171-192. Sobre el simbolismo del tejido, véase el estudio de R.Guénon, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Obelisco, 1987, pp.104-111.

24 El discurso poético de *Trilce*, que es el libro más radical del lenguaje en lengua española, tiende a crear su propia verosimilitud artística a costa de ofrecernos una catarsis o purificación redentora, que excede cualquier lógica lingüística. Aludiendo a esta condición salvífica de la palabra, señala J.Ortega: «Todo el discurso se plantea aquí, en efecto, como un acto de reparación retórica. El interlocutor sí está presente, y su propio lenguaje (el llanto) es la escena que suscita la peculiaridad de la norma infantil empleada por el hablante. De allí que las palabras tengan una función reparadora: deben suturar la herida del llanto, que es un habla física y primaria, que convierte al interlocutor en un niño, esto es, en un ser vulnerable», en *Trilce* (Madrid, Cátedra, 1991, p.244). En cuanto al discurso de la ficción, que es ante todo un discurso de la posibilidad, remito al

estudio de D.Innerarity, *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995, pp.143-167.

25 Partiendo de la madre en su función sagrada, a la que alude el verso «humildóse hasta menos de la mitad del hombre», señala R.Paoli: «Esa mujer juega básicamente un triple papel convergente: protector, ordenador, mediador entre el poeta y los objetos, entre el poeta y el mundo. El desconcierto del poeta en *Trilce*, su desajuste con la realidad que lo rodea, es debido a la pérdida de esa presencia femenina que ofrecía su mediación entre él y las cosas del mundo», en *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Florencia, D'Anna, 1981, pp.16-17. En cuanto a la interpretación del poema, hecha desde el pensamiento de Bajtin, remito al ensayo de S.Reisz de Rivarola, «Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo», en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp.919-928.

26 Hablando del mito de la ascensión, que requiere el descenso previo, afirma N.Frye: «Los temas de las ascensión nos introducen el tipo opuesto de metamorfosis, el desenvolvimiento de la identidad gracias al acto de desprenderse de todo aquello que lo oculte o lo frustre», en *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p.160. En cuanto a la relación entre el primer poema y el último por un mismo fondo poético, que afecta a la naturaleza misma de la poesía, remito al ensayo de K.McDuffie, «Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, 71 (1970), pp.191-204.

V. *Poemas en prosa* (1923-1929)

Todo lo que César Vallejo escribió entre 1923 y 1938, entre la publicación de *Trilce* y la fecha de su muerte, tiene mucho de provisional, pues se trata de unos textos aún en fase de elaboración y que no han sido fijados por el autor en su materialidad textual. El estudioso de la obra vallejiana que pretenda penetrar en el laberinto textual de sus obras finales, *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, debe tener en cuenta que se enfrenta con una escritura abierta y descondicionada, que se resiste a toda fijación definitiva. En este territorio perdido y reencontrado de la escritura poética, pues ésta no clausura sino que *incondiciona*, es donde se inscriben estos textos de súbita revelación, que siguen ofreciendo una gran libertad compositiva, la de la insumisión a lo real de *Trilce*, y cuyo decir depende cada vez más de la suspensión en el vacío, donde el fondo de silencio alumbra la palabra. Para Vallejo, tras la experiencia de *Trilce*, la palabra no es el comienzo ni el final, sino el límite entre ambos, y la escritura se convierte cada vez más en una vía oscura hacia el anonimato, que permite un intercambio ente el Yo y el Otro que lo constituye. En *Yo y Tú* (1923), afirma Martin Buber: «Quien dice una palabra básica entra en esa palabra y se instala en ella». Dicha palabra funda el mundo de la relación, pasión y acción unitariamente, por eso sólo puede ser dicha con todo el ser. Una relación con el Otro de uno mismo, que sale a nuestro encuentro y que sólo puede ser expresada en la inmediatez del poema. De ahí que sea éste, más que el libro, el lugar de convergencia y que, lejos de hablar con un concepto o una consigna ideológica, donde toda palabra resultaría falsa, el lenguaje lo haga de forma fluyente, ignorando cualquier distinción de géneros y poniendo de manifiesto la unidad originaria, la que surge con la naturalidad de lo cósmico.

Empezando por los *Poemas en prosa*, que aparecen en forma

separada a partir de la edición de 1968, dos cuestiones deben ser previamente abordadas: la tradición del poema en prosa dentro del ámbito hispánico y si la prosa es tan válida como la poesía para expresar esa experiencia abisal, desgarrada por el dolor, en la que se mueve el pensamiento de Vallejo. En cuanto a la primera, es sabido que el poema en prosa fue un género poco cultivado en España, a diferencia de Francia, donde supuso un modo de liberarse de la versificación silábica del neoclasicismo, pero sin olvidar que Vallejo, en su tesis *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), demuestra haber leído las *Leyendas* de Bécquer, escritas entre 1861 y 1864, y que desde su llegada a París, el 13 de julio de 1923, ciertos escritos, como *Contra el secreto profesional* o *El arte y la revolución*, revelan una lectura de los surrealistas y, sobre todo, de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, que éste empieza a publicar desde 1855 y donde se aprecia una estética de la disonancia, de resistencia a lo establecido, tan afín al espíritu vallejiano. Nace, pues, el poema en prosa como género proteico en la modernidad, sin renunciar a su modalidad discursiva, más libre que el verso, e incorporando de éste ciertos efectos sonoros y rítmicos, ya presentes a lo largo de nuestra tradición literaria. Porque, en efecto, la poesía no es la antiprosa, a menos que se identifique la prosa con el uso instrumental del lenguaje, sino que en la prosa ha de entrar también como componente esencial la «armonía del número», pues como ya señaló fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, sea por desgracia «camino no usado para los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario». Esta necesidad de liberación de la prosa artística, cuya subversión en el mundo medido de la poesía fue reconocida en primer lugar por Baudelaire, es la que Vallejo incorpora a su escritura, sentida como experiencia radical, como un espacio vacío, lleno de tensiones, donde reina la inminencia de cuanto puede ser[27].

Poemas en prosa (1939), compuesto en su mayor parte entre 1923 y 1929, corresponde a un período en la poesía de Vallejo, el punto de unión entre lo que pasó y lo que vendrá, y no supone una interrupción en la tarea de escribir poemas, sino que prolonga la continuidad del trabajo creador. Partiendo del hecho de que tanto *Poemas en prosa*

como *Poemas humanos* deben ser considerados como libros en formación y de que en ellos sigue predominando la desmitificación, que afecta al pensamiento y al lenguaje, quisiera detenerme en el proceso dinámico de una escritura, que muestra como rasgos más visibles el uso de la dialéctica para armonizar los contrarios y la precisión para hacer más evidente lo transitorio, la particularización de lo universal: «Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva», escribe Vallejo en *El arte y la revolución*. Esta dialéctica poética, sometida a una constante transformación, se convierte en núcleo generador del proceso poético, cuya función consiste en asimilar los materiales que ofrece la vida y convertirlos en sensibilidad artística. De tal proceso participan, en mayor o menor medida, todos los poemas del conjunto, en los que se observa un dramático cruce de acontecimientos y direcciones diversas, y de modo especial en cuatro de ellos, «La violencia de las horas», «Voy a hablar de la esperanza», «No vive ya nadie» y «Algo te identifica», donde el desesperado apego a la vida, surgido de la visión incompleta del mundo, va acompañado por la palabra que vive y se renueva en la escucha. Comenzando por el primero de ellos, «La violencia de las horas», percibimos en él que la memoria viva de los muertos, la fidelidad a la tierra de los seres queridos que han desaparecido, es la que sigue alimentando al hombre, que la eternidad de éste radica en sus muertos:

LA VIOLENCIA DE LAS HORAS

1 Todos han muerto.

2 Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato
en el burgo.

3 Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen
los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos,
indistintamente; «Buenos días, José! Buenos días, María!».

4 Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de
meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.

5 Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de
heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la
criada de oficio, la honrosísima mujer.

6 Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía
al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de
la esquina.

7 Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no
sabe quién.

8 Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me
acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

9 Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermano y mi
hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género
triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

10 Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en
su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían
las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

11 Murió mi eternidad y estoy velándola.

De la lectura del conjunto se desprende una actitud de tristeza ante la vida, que es dolor y muerte. De la ternura habitada por la tristeza, «la grande tristezza» de la que habla Dante, nace el afecto por los otros, por los más próximos, que se nos acercan y penetran en nuestra intimidad. El sujeto poético quiere hacer su muerte cercana, viviente, por eso recurre a la reiteración anafórica de la forma verbal en

indefinido («Murió»), tiempo poético por excelencia en cuanto expresa la súbita revelación de la palabra; la presencia de los adjetivos posesivos, concentrados en el párrafo noveno («Murió en *mi* revólver *mi* madre, en *mi* puño *mi* hermano y *mi* hermano en *mi* víscera sangrienta»), que sugiere una actitud de culpabilidad por parte del hablante; la supervivencia de un hecho significativo en el tiempo («en el mes de agosto de años sucesivos»), como lo fue la muerte de su madre en agosto de 1918; y de modo especial, el paso de los nombres concretos («doña Antonia», «el cura Santiago», «aquella joven rubia», «mi tía Albina», «un viejo tuerto», «Rayo, el perro», «Lucas, mi cuñado», «mi madre», «el músico Méndez»), cuadro variado de seres y profesiones locales que sirven para particularizar la expresión, al abstracto «eternidad», que refleja el deseo del sujeto lírico de lograr la unión definitiva en la plenitud de la muerte («Murió mi eternidad y estoy velándola»), verso que, por ir aislado, funciona como eje estructural y temático del poema. En realidad, dentro de la enumeración de la desgracia en que transcurre esta composición aún no terminada, lo que se afirma en este verso iluminador es el vacío de la muerte, que permite confundir sueño y realidad, lo estático y lo dinámico, lo fugaz y lo eterno. Así procede el lenguaje poético, hacia la espera donde los contrarios no se anulan, sino que forman un signo nuevo: la acumulación de vivos y muertos en la sustancia eterna de la tierra, cuya voz inmensa, al unir lo disperso, los restos que forman parte de la memoria colectiva, sube al ámbito universal de la palabra poética, que está más allá y dice lo indecible, la eternidad de la vida en la muerte[28].

De la poesía se espera, entre otras cosas, que nos ayude a encontrar un sentido a nuestra vida. Frente al hombre desesperado, que se recluye en su soledad y no tiene ante sí más allá que la muerte, el esperanzado insiste en ser, en desplegarse contra toda adversidad. En el acto III de la ópera *L'Orfeo*, de Monteverdi, el músico y poeta tracio nos enseña que «La esperanza es el único bien de los mortales afligidos». La esperanza se reconoce en el dolor, en la inmediata realidad que habita, pero lo atraviesa y sobrepasa, extrayendo su razón de ser de aquello que falta, el deseo de seguir, de trascenderse de forma continua («Yo espero sin cesar», dicen los *Salmos*, 7: 14),

creando una necesidad de rescate en el presente y no dejando de acoger la irreductibilidad de lo real. Tal vez por eso, en el segundo de los poemas citados, la esperanza nace del dolor de ser, pues sentirse hombre en el mundo es ya sufrir dolorosamente, renacer constantemente cada día, pero de otro modo, bajo la forma de un enigma y una posibilidad:

VOY A HABLAR DE LA ESPERANZA

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. . Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de y no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

La experiencia del dolor, al incorporar vivencias y voces distintas, va en contra de cualquier identidad («Dionos Dios una vida sola y tantas muertes», escribe Quevedo). Pero, ¿carece de definición algo tan grave como el dolor? Bien podría decirse que el dolor sirve aquí, desde el ahora del poema, para aprehender una visión esencial del

mundo, para dar a la condición sufriente del hombre un sentido cósmico. En efecto, los diferentes recursos expresivos, como la presencia de interrogaciones («¿Qué sería su causa?», «¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa?», «¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo?»), fórmula dialogal por excelencia, que expresa la lucha interior del sujeto poético; la reiteración anafórica de una misma estructura sintáctica («Hoy sufro solamente»), que va reforzada por idénticas simetrías gramaticales («Hoy sufro desde más abajo» y «Hoy sufro desde más arriba»), dando a su contenido un efecto de reafirmación; el predominio de la forma verbal en presente de indicativo («Sufro», «Me duelo», «Miro»), a la que se añaden el adverbio de tiempo («Hoy», «ahora») y el deíctico («*este* dolor»), que indica una acción no acabada; el uso de la hipérbole («Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur»), que agudiza la escueta realidad del dolor; y el símbolo del «viento», que desde la lírica tradicional aparece como expresión de la libertad amorosa, capaz de derribar cualquier obstáculo, al que se agrega tanto la imagen de «la tumba» fecundante («saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos»), como la de «la sangre» en su representación de la vida («¡Qué sangre la suya más engendrada por la mía sin fuente ni consumo!»), matizada esta última por la marca subjetiva de la exclamación, todos ellos no hacen más que poner de relieve el dolor abstracto que inunda la vida y el mundo. Al presentar ese dolor como algo indefinible, sin causa que lo justifique, lo que hace Vallejo es salvar al hombre de la angustia provocada por el sufrimiento, dar salida a la llama, forma misma de la palabra, en su intensidad y duración[29].

En su función acogedora, la palabra poética mantiene una analogía con la casa, que habita el mundo y el mundo la habita. Si en el poema anterior el dolor aparecía como un resquicio abierto a la esperanza, ahora, en «No vive ya nadie», la soledad de la casa, vista como forma de compromiso máximo con la realidad en su plenitud, nos hace entrar en el flujo del universo viviente. El espíritu que la anima, que lleva de lo visible a lo invisible, nos invita a participar de un proceso de transformación, de un diálogo abierto hacia lo trascendente, fruto de un intercambio en profundidad. El mundo se hace legible por la

casa, ámbito de la escritura, lugar o morada de la palabra, incluso en el sentido teresiano del término, que intenta fundar una posibilidad de sentido y desde su centro se propone como un mundo para ser habitado. Ese espacio del anonimato, donde la realidad hecha cuerpo se expresa tal cual es, se revela como experiencia propia de la totalidad:

NO VIVE YA NADIE

—No vive ya nadie en la casa —me dices— ; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nada ya queda, pues, que todos han partido.

Y yo digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no los hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla.

Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado, en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.

En sus *Diarios*, hablando de la parábola del movimiento, escribe Paul Klee: «También la obra de arte es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto». Esta capacidad de la obra artística para atravesar las cosas, para ir más allá tanto de lo real como de lo imaginario, tiene que ver con el concepto biológico de «órgano», tan presente en la teoría marxista de la evolución, y que aquí se convierte en centro del poema («Lo que continúa en la casa es *el órgano*, el agente en gerundio y en cálculo»). En efecto, sólo desde ese espacio

viviente que es la casa, es posible el diálogo, según revela el guión o paréntesis («—me dices—»), cuya ruptura lingüística en la entonación sirve para introducir un cambio de sujeto y de verbo; la reiteración de una misma forma verbal en presente de indicativo («continúa»), que indica lo inacabado de la acción; la utilización del adverbio de modo («Únicamente»), que incorpora el punto de vista del sujeto poético; la construcción de las frases en forma de contraste («Cuando alguien se va, alguien se queda», «Todos han partido de la casa, en realidad, *pero* todos se han quedado en verdad»), que busca una síntesis de los contrarios; y la relación simbólica entre «la casa» y «la tumba», tan usual en Vallejo y que pone de manifiesto el tópico de la muerte viviente («Sólo que la casa se nutre de la muerte del hombre»). De hecho si tenemos en cuenta que el arte moderno se mueve en ese territorio de lo indeterminado, donde nadie aparece como la posibilidad de ser alguien, comprendemos que lo desconocido está siempre detrás de lo conocido y ha de ser iluminado a través de la palabra poética, que se distingue por su enorme poder de encarnación de las cosas. En su imprescindible *Totalidad e Infinito*, señala Lévinas que «la esencia del lenguaje es amistad y hospitalidad». Nada caracteriza mejor a la palabra poética que esta capacidad de acogida. Si uno está en casa es para *acoger* al otro, para darle hospitalidad. Por eso se dice aquí que «Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando *empiezan a habitarla*», siendo esta habitabilidad de la casa como «morada del ser», de la que tanto habla Heidegger en sus últimos escritos, la que se configura como raíz de lo poético. Con ese adjetivo tan singular («esa *irresistible* semejanza»), verdadero germen de sentido, el poeta no quiere describir, sino hacer sentir, mediante el juego de lo concreto y lo abstracto, la presencia de la muerte en la vida del hombre que la habita («Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto»). De este modo, esa casa única, mortal y duradera, no sólo se convierte en símbolo de un espacio primordial o representación del mundo, donde se inscribe el poema, sino también en conciencia de la pérdida, pues la memoria es inseparable de la muerte. Para sobrevivir, para *reconocer* un orden íntegro, universal, esa casa tiene que ofrecerse a la muerte, desaparecer y permanecer en la dialéctica de una escritura, que busca transferir la experiencia de la

muerte a la realidad del lenguaje[30].

La escritura sólo se entiende en el arduo camino de hacerse. Metáfora de la no identidad, intermediaria entre nunca y siempre, necesita del límite para crear su realidad. En esa posición de margen se sitúa el cuarto de los poemas seleccionados, «Algo te identifica», donde se neutralizan los contrarios y la «comunidad de acuerdo», la integración de lo individual y lo colectivo, adquiere un sentido de objetividad y permanencia. Sólo desde un final incierto, al que apunta toda escritura, puede la voz introducir al Otro como irreductible («la realidad última nunca está mejor afirmada que en la inminencia de su desaparición», escribe Blanchot en *La comunidad inconfesable*). Se puede decir entonces que la experiencia poética, percibida como un deseo compartido de ser en muchos, requiere, desde la posibilidad que la supera, *exponerse* al otro, no renunciar a esta insuficiencia que la constituye. En el poema de Vallejo, la integración de contrarios plantea el tema de la no intencionalidad de la escritura, puesto que para decirlo con palabras del filósofo Cioran, «Una palabra prevista es una palabra que nace muerta». Así pues, la palabra poética rechaza toda certeza inmediata, su singularidad radica en la prueba del abandono, de la tachadura o corrección, en dar acogida a la común presencia de la inocencia perdida:

ALGO TE IDENTIFICA

Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver:
de ahí tu más grande pesadumbre.
Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir:
de ahí tus más nimios regocijos.
Me dirijo, en esta forma, a las individualidades colectivas, tanto como a las
colectividades individuales y a los que, entre unas y otras, yacen marchando al
son de las fronteras o, simplemente, marcan el paso inmóvil en el borde del
mundo.
Algo típicamente neutro, de inexorablemente neutro,
interpónese entre el dolor y su víctima. Esto, así mismo, puede discernirse
tratándose del cirujano y del paciente. Horrible medialuna, convexa y solar,
cobija a unos y otros. Porque el objeto hurtado tiene también su peso indiferente
y el órgano intervenido, también su grasa triste.
¿Qué hay de más desesperante en la tierra, que la imposibilidad en que se halla
el hombre feliz de ser infortunado y el hombre bueno, de ser malvado?

¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras.

¿Puede haber lirismo en la distancia, belleza en el dolor? Mirar a fondo: tal es a lo que conduce esta poética de lo «inexorablemente neutro», que se personaliza en cuanto el poeta echa mano de lo más trivial para aludir a lo trascendente. Cada poeta es distinto, algo diferente y al margen, cuya atención por lo desconocido le conduce al asombro, a escuchar el verdadero sentido del mundo. Y para permitir que esa realidad oculta se exprese, es necesario permanecer «en el borde del mundo», pues la quietud invita a la interiorización. La intensidad de la presencia erótica reside precisamente en ese presente eterno, donde los amantes están uno en el otro y el lenguaje no conoce distinción entre lo sagrado y lo profano, la partida y el regreso, el dolor y la alegría. A ese vacío transformador, donde se asiste a un proceso de muerte y renacimiento, vienen a dar la reiteración anafórica del pronombre indefinido («Algo»), que alude a la realidad de forma ambivalente, subrayando un doble movimiento, un camino alterno de ida y vuelta; la dualidad del símbolo lunar («Horrible medialuna, convexa y solar»), cuya fase de medialuna evoca la muerte y la resurrección; y la fórmula diseminativo-recolectiva del final («¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir!»), subrayada mediante la marca subjetiva de la exclamación, que además de recoger los elementos anteriormente dispersos, contribuye a mantener una acción cíclica que continúa a través del tiempo, recursos todos ellos a los que hay que añadir la respuesta negativa de la interrogación retórica («¿Qué hay de más desesperante en la tierra, que la imposibilidad en que se halla el hombre feliz de ser infortunado y el hombre bueno, de ser salvado?»), con la que el sujeto poético pretende convencer a sus lectores. Si la vida se construye sobre la destrucción de la memoria, el acto de escribir necesita cierta distancia, cierto margen, no sólo porque añade algo a lo que ya somos, sino porque anticipa lo que seremos. Vieja y precisa metáfora la de identificar la escritura con la semilla, donde la mujer y la tierra, el arado y el falo, se explican recíprocamente. El ritual del tiempo cíclico, del que toda escritura participa, es el punto de convergencia entre lo visible y lo invisible, el que permite salvar las distancias y vislumbrar lo esencial[31].

27 En su ensayo «Sobre el estilo en prosa de los poetas», de 1822, W.Hazlitt, refiriéndose a la necesaria relación entre el sonido y el sentido, que debe existir en toda obra artística, escribe: «De ahí se deduce que la prosa debe medirse naturalmente en función del sentimiento del sujeto y del poder expresivo de la voz, de la misma manera que puede medirse artificialmente el verso según el número y coordinación de las sílabas», en *Ensayos sobre el arte y la literatura*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p.156. En cuanto al poema en prosa a partir de la época moderna, véase el estudio de Mª V. Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999.

28 Respecto a la búsqueda de lo imposible, en la que coinciden la muerte y el lenguaje, afirma E.Bossi: «La muerte está en los juegos de rechazo y anhelo de la eterna dialéctica entre deseo y decepción. La muerte está siempre presente porque la lírica habla de lo inalcanzable, de lo que no se puede cumplir, rozando la frontera entre lo sensible y el sentido», en *Leer poesía, leer la muerte*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p.17. En cuanto a la vocación rupturista de la prosa vallejiana, visible en las múltiples correcciones de los *Poemas en prosa*, véase el ensayo de E.Montiel, «La prosa matinal de un poeta», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455 (Abril-Mayo 1988), pp.457-468.

29 Refiriéndose al dolor en la poesía de César Vallejo, señala C.Gurméndez: «Frente al dolor, que es la realidad de nuestro ser, no cabe otro sentimiento que la experiencia como posibilidad de transformación, dejar de ser como somos y hacernos diferentes», en *Teoría de los sentimientos*, México, FCE, 1984, p.131. Respecto a la relación de la esperanza con el dolor, afirma C.Magris: «No nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de una laceración de la existencia vivida y padecida sin velos. Ella es la que crea una irreprimible necesidad de rescate», en *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.15.

30 Aludiendo a la convergencia de soledad y pobreza en la obra *Solitary Confinement* (1952), de Christopher Burney, señala F.Kermode: «En esa libertad, que es la libertad de la aceptación, de la verdadera pobreza, su mente le permitió imponer su humanidad al mundo. Por este acto la realidad se transfigura, como por un acto de amor», en *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983, p.155. Respecto a la casa como representación del universo, cuyo espacio interior la aproxima al ámbito sagrado de la experiencia poética, véase el estudio de G.Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pp.74-112.

31 La prosa de Vallejo participa, en gran medida, de la pluralidad de la fragmentación, que se traduce en una visión de lo simultáneo («Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre», escribe el poeta peruano en el fragmento «Muro Noroeste», de *Escalas*). Es también uno de los rasgos que J.M.Arredondo Palacios asigna a los *Poemas en prosa*, como podemos ver en su estudio, *Prosando estos versos: los Poemas en prosa como una poética gozne en la poesía de César Vallejo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009. En la misma línea se sitúa el ensayo de I.Murcia Estrada, «Cesar Vallejo, la contradicción como equilibrio», en *Philologica Urcitana*, Vol.2 (2010), pp.15-28.

VI. *Poemas humanos* (1923-1937)

Toda la obra de Vallejo ofrece una visión moral y estética del mundo. En *Trilce* (1922) se propuso reinventar un lenguaje para expresar esa «mayoría inválida del hombre» desde la desolación padecida; en *Poemas humanos* (1923-1938) y *España, aparta de mí este cáliz* (1936-1937), libros de madurez donde la escritura ha sido sometida a una profunda revisión, el amor fraterno, sentido desde el enajenamiento o radical desposesión, adquiere un sentido utópico, un nuevo orden, con el objeto de que el hombre se descubra a sí mismo transformando el mundo y la historia. A través de una estética de lo elemental, en la que los marginados y desposeídos alcanzan una corporeidad plena, Vallejo se esfuerza por ofrecernos, más que tipos o individuos sociales, arquetipos o símbolos del hombre original, que vive en un tiempo aún no cumplido con el deseo de recuperar la tierra perdida. Desde este punto de vista, no resulta extraño que la escritura de *Poemas humanos* se reduzca, en buena parte, a un ritual fisiológico, del alma ligada al cuerpo («corazónmente unido a mi esqueleto», escuchamos en el poema «Un pilar soportando consuelos»), donde la cercanía al hombre, expresada mediante analogías materiales, se hace desde un lenguaje expresionista, lleno de claroscuros y contradicciones, al que le es natural el uso de la antítesis y la paradoja. En *Poemas humanos* entramos de lleno en el ámbito de lo físico, en la fraternidad sin límites del cuerpo, donde el encuentro con lo inmediato adquiere plena realidad. ¿No somos, en último término, iguales entre iguales? La realidad del cuerpo, aire vivo de nuestro ser, se vive a cada instante en los poemas de este libro, donde lo humano sirve de fondo a lo poético y lo poético, al hacernos vivir la plenitud del momento presente, nos da todo con mayor transparencia. Si la escritura se reduce a un relámpago entre la vida y la muerte, sólo la palabra poética, desde la inmediatez de su fulgurante aparición, es

capaz de ver la claridad del cuerpo, de engendrar la apertura radical del ser. Y dado que para el poeta lo esencial es el simple hecho de ser y de sentirse uno con los demás, el abrazo sincero con el otro, en este ahora de honda escucha, reproduce un orden cósmico, algo inmenso que a nadie pertenece, pues en la profundidad de ese abrazo somos uno con todo lo nombrado[32].

La realidad no deja de singularizarse en cada uno de los poemas de este libro, tan particular y universal a la vez. De ahí el valor trascendente de la ternura, nacida de la tristeza, que es activa y se proyecta sobre los demás. Cuando se dice que Vallejo siente una enorme piedad por ese hombre anónimo de la vida diaria, ajeno a las grandes decisiones y cuya vida vulgar ha sido condenada al olvido, no sólo alude a la compasión por los seres más indefensos, como los niños («por la inocencia de vivir sin analizar», de la que habla Fernando Pessoa en su *Libro del desasosiego*), traduciéndose esa regresión al mundo infantil desde la edad adulta en el uso lingüístico de los diminutivos, sino también al intento de desvelar el rostro oculto bajo las máscaras. De este modo, a pesar del dolor, la ternura se lanza hacia adelante, participando del amor y mostrándose solidaria en la finitud. Sin duda, una de las claves de *Poemas humanos* consiste en hacernos sentir la ternura en medio de la tristeza causada por la angustia de la desolación, siendo la ternura la que da sentido a la muerte («¡César Vallejo, te odio con ternura!»), escuchamos en el poema que comienza («En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte»), y con ella a la vida, pues lo propio de la ternura es humanizar todo lo que ella contempla. En este sentido, al estar la ternura movida por la insatisfacción, toma conciencia de lo incompleto y busca lo esencial, la conquista del espacio infinito. Más que a una estética vanguardista, como la de *Trilce*, los experimentos sintácticos de *Poemas humanos*, su lenguaje desgarrado como expresión del exilio que vivió el poeta, obedecen a una ética de la solidaridad, concebida como constante antropológica, donde se integran tanto la experiencia humana, sentimiento de indignación ante la injusticia, como la poética, que tiene que ver con un proceso de interiorización de las emociones. Dentro de un contexto marcado por el *hambre*, relacionada con la soledad y el abandono, el lenguaje

poético de *Poemas humanos* revela un sentido de pérdida, de dislocación radical o perpetuo desplazamiento, que se traduce en un lenguaje roto, saturado de gritos, elipsis y paradojas, como sucede en el arte cubista, y comunica la imposibilidad de afirmar el orden frente al caos. Luchando en el exilio contra el olvido de una lengua cada vez más lejana y extraña, Vallejo aprende a soportar el silencio, que permite vencer los límites del tiempo y llegar allí donde habita lo imposible. Aventurarse en el silencio de lo nunca dicho, pero intensamente presentido, supone haber sabido pasar por las sombras, como si en ese territorio de lo indeterminado toda forma resultara más flexible, más apta para la transformación. Si algo revela la escritura de *Poemas humanos* es que no hay humanidad sin lenguaje, que la palabra es tarea de todos y que sólo a través de ella se puede construir otro lenguaje más libre y solidario[33].

Para el hombre del siglo XX, la realidad no se le presenta como un todo unitario, dotado de sentido, sino como algo azaroso y difuso, de ahí que sea el lenguaje del fragmento, el de la pluralidad y la separación, el que mejor expresa esta discontinuidad. El habla fragmentaria, que indica un rechazo del sistema, tiene como fin último la restauración de la totalidad. Tal vez por eso las composiciones de *Poemas humanos* no se organizan en partes o secciones, como sucedía con *Los heraldos negros*, sino que, dispersas en lo ilimitado de la diferencia, ofrecen un lenguaje plural, que escapa a toda referencia y trata de reunir lo disperso. Desde la diferencia que la habita, esta escritura fragmentaria no deja de remitir a la unidad de la cual participa, la realización de lo integral humano, señalando una desgarradura en el vacío y tratando de conjurar en él la distancia, el intento de decir lo indecible. Así lo vemos en el poema que abre el libro, «Altura y pelos», donde la exclusión del mundo natural, que padece todo exiliado, se traduce en una sintaxis distorsionada, reveladora de sentimientos de ausencia y desposesión:

ALTURA Y PELOS

¿Quién no tiene su vestido azul?
¿Quién no almuerza y no toma el tranvía,
con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo?

¡Yo que tan sólo he nacido!
¡Yo que tan sólo he nacido!

¿Quién no escribe una carta?
¿Quién no habla de un cuento muy importante,
muriendo de costumbre y llorando de oído?
¡Yo que solamente he nacido!
¡Yo que solamente he nacido!

¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?
¿Quién al gato no dice gato gato?
¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!
¡Ay! ¡yo que sólo he nacido solamente!

El desasosiego causado por el sentimiento de hallarse incompleto es lo que genera la insatisfacción del hablante, su deseo de lograr una comunicación con la vida. El poema muestra un lenguaje de gran viveza, sustentado por la presencia de interrogaciones retóricas («¿Quién no tiene su vestido azul?») y exclamaciones desconcertantes («¡Yo que tan sólo he nacido!»), que expresan la lucha interior del sujeto poético y destacan la función expresiva; la repetición paralelística, en forma simétrica, al final de cada estrofa, que interviene a modo de estribillo y cuya variación acumulativa («¡Yo que tan sólo he nacido!», «¡Yo que solamente he nacido!», «¡Ay!, ¡yo que sólo he nacido solamente!»), funciona a modo de razonamiento paradójico; y el uso del adverbio de modo («solamente»), en lugar del adjetivo, que subvierte la lógica e introduce la incertidumbre, utilizando la ruptura de lo convencional para expresar un mundo propio («¿Quién no habla de un asunto muy importante / muriendo de costumbre y llorando de oído?»), un lenguaje ambiguo, que se mueve en el límite de lo personal y lo colectivo y trata de asegurar, mediante el uso del paralelismo, una correspondencia entre planos o situaciones diferentes, entre lo concreto y lo abstracto. Dentro de la desorientación que sufre el hablante por la pérdida del mundo material en el que ha vivido, el lenguaje del poema, al subrayar la separación entre la realidad cotidiana y el deseo estético, pone de relieve la posibilidad del sujeto lírico para salir de la insignificancia, su derecho de existencia por el simple hecho de haber nacido. En este sentido, la fusión de lo individual y lo colectivo en un solo discurso

pone de manifiesto un proceso de *re-escritura*, donde el movimiento creativo, desde el poema original hasta su nueva versión, sirve para poner de relieve el desplazamiento de la experiencia del mundo por la del poema, de la sensación de angustia, causada por la alienación que sufre el exiliado, a un deseo de reintegrarse en el habla común. La pérdida de identidad que experimenta el hablante, que lo lleva a situarse en la anonimia («Quién»), al borde del silencio, no hace más que prolongar la desnudez de la palabra, encontrar el lenguaje adecuado para hacer existir lo invisible[34].

El poeta, en la medida en que intenta sacar luz de la oscuridad, aparece como un animal de bajos fondos. En poesía, el alumbramiento y la iluminación tienen que ver con la inmersión en lo oscuro, que es necesaria para poder reiniciar la vida, para volver a escribir. Teniendo en cuenta que la imaginación creadora apela a una visión integral de la realidad, una de las primeras tareas del lenguaje poético, utilizando el juego simbólico, será establecer un desplazamiento de lo inmediato a lo trascendente, crear una exploración de la otredad, no reducible a sistema, que Vallejo necesita para su propia escritura. Una buena muestra de esta poética integradora, en la que lo social resulta trascendido por lo poético, es el poema «Los mineros salieron de la mina», donde lo que se privilegia es lo inmediato en su espontaneidad, la creación de una realidad afectiva o espacio compartido, para nombrar desde ella el mundo, haciendo que la palabra sea al mismo tiempo, desde su fluidez, lo singular y lo universal:

Los mineros salieron de la mina
remontando sus ruinas venideras,
fajaron su salud con estampidos
y, elaborando su función mental,
cerraron con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo.

¡Era de ver sus polvos corrosivos!
¡Era de oír sus óxidos de altura!
Cuñas de boca, yunque de boca, aparatos de boca. (¡Es formidable!).

El orden de sus túmulos,
sus inducciones plásticas, sus respuestas corales,
agolpáronse al pie de ígneos percances

y airente amarillura conocieron los trístidos y tristes,
imbuidos
del metal que se acaba, del metaloide pálido y pequeño.

Craneados de labor,
y calzados de cuero de vizcacha,
calzados de senderos infinitos,
y los ojos de físico llorar,
creadores de la profundidad,
saben, a cielo intermitente de escalera,
bajar mirando para arriba,
saben subir mirando para abajo.

¡Loor al antiguo juego de su naturaleza,
a sus insomnes órganos, a su saliva rústica!
¡Templo, filo y punta, a sus pestañas!
¡Crezcan la yerba, el liquen y la rama en sus adverbios!
¡Felpa de hierro a sus nupciales sábanas!
¡Mujeres hasta abajo, sus mujeres!
¡Mucha felicidad para los suyos!
¡Son algo portentoso, los mineros
remontando sus ruinas venideras,
elaborando su función mental
y abriendo con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo!
¡Loor a su naturaleza amarillenta,
a su linterna mágica,
a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos,
a sus ojazos de seis nervios ópticos
y a sus hijos que juegan en la iglesia
y a sus tácitos padres infantiles!
¡Salud, oh creadores de la profundidad!...(Es formidable.)

Con la revolución rusa de 1917 el arte europeo adquiere un signo más realista. A partir de los textos de Brecht, escritor realista no es quien se limita a reflejar la realidad, sino quien es capaz de inventar *otra* realidad, una realidad construida lingüísticamente, que tiene sus propias leyes. En el segundo número de la revista *Favorables*, octubre de 1927, dentro de la nota «Se prohíbe hablar al piloto», escribe Vallejo: «No quiero referir, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a los seres por el segundo grado de sus temperaturas y a los

hombres por la lengua dobleancho de sus nombres». Para el poeta peruano, que se esfuerza por vislumbrar lo interno bajo las apariencias, lo real aparece formulado como deseo por el lenguaje, intentando reflejar, en la experiencia social de los mineros, su dolorosa trayectoria poética. Dentro del tono de exaltación en que transcurre el poema, subrayado por la marca subjetiva de la exclamación («¡Loor a su naturaleza amarillenta»), que señala la actitud comprometida del hablante con esos seres explotados, el núcleo del poema reside en la creación de la profundidad por los mineros («creadores de la profundidad», «¡Salud, oh creadores de la profundidad!»), puesto que esa profundidad, asumida de forma dialéctica («bajar mirando para arriba / saben subir mirando para abajo»), ya no es algo sufrido pasivamente, sino creado: la muerte se transforma en vida, como ocurre en toda experiencia artística. De este núcleo central parten los distintos recursos expresivos: la ruptura lingüística del paréntesis («¡Es formidable!»), en la que asoma una leve nota de asombro e ironía ante esa labor de explotación; la repetición de la fórmula deíctica («Era de ver»), que sirve para individualizar la expresión; la acumulación de neologismos en un mismo verso («y airente amarillura conocieron los trístidos y tristes»), donde se funden «ira» y «aire» en *airente*; «amarilleza» y «amargura» en *amarillura*; «tristes» y «pálidos» en *trístidos*, que sirven para dinamizar el lenguaje; y la imagen de «las ruinas» al principio y al final del poema («remontando sus ruinas venideras»), reveladora de un presente de miseria y desolación, que se pretende superar. De todo ello, tal vez lo más importante sea la contradicción dialéctica que asume el minero, aprendida en Hegel y Marx, según la cual la exaltación del trabajo como actitud creadora del hombre se presenta en el poema como una invocación de la vida contra el dominio de la muerte, como una poética del sacrificio de salvación. Para Vallejo, los mineros que penetran la realidad y la aligeran con «sus senderos *infinitos*» se convierten en la representación misma del lenguaje poético, que con su incesante fluir respira en el aliento comunitario («sus respuestas *corales*») de esos seres marcados por la muerte («¡Era de ver sus polvos *corrosivos*!»), por su carácter invasor, y se convierte en expresión de un realismo trascendente, fundado sobre la posibilidad, en canto del

destino humano[35].

Otro de los poemas significativos del conjunto es «Telúrica y magnética», previamente titulado «Meditación agrícola» y en el que la vinculación con la tierra trasciende la perspectiva indigenista y se convierte en expresión de todas las formas de la naturaleza. Aunque nada puede sustituir los recuerdos de la infancia, espacio cerrado donde algo ocurrió que nos hizo diferentes, al menos la poesía puede individualizarlos, hacerlos duraderos, antes de que se vuelvan impersonales. Precisamente, la fuerza de este poema singular radica en su universalidad concreta («Perú del mundo»), en hacer del lenguaje, ligado a su lugar de origen, una expresión entre la partida deseada y el retorno imposible, entre el recuerdo y la esperanza. En su doble movimiento de atracción e irradiación, la palabra poética se convierte aquí en centro de energía cósmica:

TELÚRICA Y MAGNÉTICA

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!
¡Papeles, cebadales, alfalfares, cosa buena!
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles
y que integran con viento los mujidos,
las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternarios maíces, de opuestos natalicios,
los oigo por los pies cómo se alejan,
los huelo retornar cuando la tierra
tropieza con la técnica del cielo!
¡Molécula exabrupto! ¡Átomo terso!

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!
¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!
¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en versos cuando páranse!
¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!

¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!
¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,
que es vida con el punto y, con la línea, polvo
y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!
¡Ángeles de corral,
aves por un descuido de la cresta!
¡Cuya o cuy para comerlos fritos
con el bravo rocote de los templos!
(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)
¡Leños cristianos en gracia
al tronco felix y al tallo competente!
¡Familia de los líquenes,
especies en formación basáltica que yo
respeto
desde este modestísimo papel!
¡Cuatro operaciones, os sustraigo
para salvar al roble y hundirlo en buena ley!
¡Cuestas en infraganti!
¡Aquénidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aromo
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
¡Lluvia a base del mediodía
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta en tres su trino!
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan…!

¿Qué huella dejan los lugares donde uno fue feliz? ¿No será la escritura una prolongación de los juegos de la infancia? En uno de sus poemas en prosa dice Vallejo que por más que pasen los años nunca alcanzará la edad de su madre, dando así a entender la intemporalidad de la mujer en su función materna, como vemos en diversos poemas de *Trilce*. Y el lugar del origen, con su paisaje natal, ¿debe caer también en el olvido? Lo que Vallejo pretende sintetizar en en este amplio poema es la esencia y trascendencia del hombre andino. Para ello, para salvaguardar la estirpe a la que pertenece, busca en la lengua la palabra viva y precisa. De ahí que lo primero que ofrece el poema, con su aislamiento gráfico de la forma verbal en presente de indicativo («respeto»), es un amor o piedad por la palabra poética, capaz de salvar las distancias entre el presente injusto y el pasado mítico; después, la ruptura lingüística del paréntesis («¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!»), cuyo cambio de entonación introduce una segunda voz complementaria de la primera; el uso continuo de la prosopopeya, reforzada por la marca subjetiva de la exclamación («¡Oh campos humanos!»), que consiste en dar voz y rostro a lo ausente; la serie enumerativa, que primero se aplica al mundo vegetal, después al animal y por último al humano, cuya fuerza expresiva, lejos de reducirse a un simple inventario, prosigue indefinidamente por acumulación; la variedad de registros lingüísticos, dentro de los cuales destaca la presencia de indigenismos («papales», «vicuña», «molle», «Cuya o cuy», «rocote», «cóndores», «quena»), la mayor parte derivados del quechua, a los que hay que añadir la resonancia de «la barreta espléndida», barreta de oro con la que Manco Cápac y Mama Ocllo fundaron, en las faldas del cerro Huanacaure, la ciudad del Cuzco; la utilización del lenguaje coloquial («Brazo de sombra, bájate, y a pie!», «¡Y lo demás, me las pelan…!»), como medio de caracterización lingüística; y el símbolo final de «la quena», cuya reducción del dos al uno sirve para expresar la armonía que gobierna el universo. En realidad, la visión de la música como expresión del orden cósmico es la que permite al hablante fusionar su país con el mundo («¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero»), pues toda analogía supone un acto de adhesión, y presentar la estirpe indígena como algo eterno («¡Indio después del

hombre y antes de él!»). Si el espacio del poema debe entenderse como eje o centro del mundo, del mundo andino ya expresado en el poema «Huaco», de *Los heraldos negros*, lo que hace aquí la voz poética es identificarse con su estirpe, convertirse en canto inmemorial de la naturaleza[36].

Para Vallejo la vida y la muerte no son excluyentes, sino complementarias. De ellas sólo podemos decir que están dentro de nuestro cuerpo, que nos pertenecen, y su relación dialéctica exige una reciprocidad, incluso poéticamente, ya que el poeta, mientras cae al abismo, puede seguir recordando lo vivido, la rosa que florece entre las rocas. En el poema que comienza «Hoy me gusta la vida mucho menos», escrito en 1931 según Georgette, el poeta peruano afirma una vez más la contradicción como constitutiva de su visión del mundo. Lo que nos dice en la última estrofa es que, a pesar de lo dura y absurda que pueda parecer la vida, «Me gustaría vivir siempre», siendo esta realidad del cuerpo sufriente la que nos hace sentir lo inalcanzable, la que nos anima a celebrar la vida en medio de la muerte. Cuando vemos que la vida renace a cada instante, no hay nada más simple que vivir la plenitud del momento presente, el único real, en la unidad del poema, que nos hace ver claro aquí y ahora. Y en ese ser uno con el cuerpo se accede a una sola y misma realidad, a una totalidad sin límites, puesto que cuanto más morimos más estamos vivos:

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tanta vida y jamás!
¡Tantos años y siempre mis semanas!
Mis padres enterrados con su piedra
y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi sér parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,

con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla…Y repitiendo:
¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tantos años y siempre, y siempre, siempre!

Dije chaleco, dije
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
y está bien y está mal haber mirado
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustaría vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
¡tanta vida y jamás! ¡Y tántos años
y siempre, mucho siempre, siempre siempre!

Los mejores poemas de Vallejo han surgido siempre del fracaso de su intento de escribir poesía, de la tensión entre el querer decir y el no poder decir. De hecho, su esfuerzo constante por buscar lo auténtico bajo el espesor de la retórica obedece a un desacuerdo entre la realidad y el ser, a un intento de ser uno mismo tanto en la vida como en la muerte. De ahí que el lenguaje del poema, con las figuras retóricas de la repetición («¡Tanta vida y jamás!») y la antítesis («Hoy me gusta la vida mucho menos, / *pero* siempre me gusta vivir»), que expresan una realidad contradictoria; la fórmula deíctica («Es un ojo éste, *aquél*; una frente ésta, *aquélla*»), que funciona como gesto lingüístico y caracterizador; la insistencia de los adverbios «siempre» y «jamás», que evocan una especie de eternidad; el ritmo progresivo y envolvente («como iba diciendo y lo repito»), cuya intensidad procede por acumulación de idénticas estructuras sintácticas; la metáfora del revólver («con un tiro en la lengua detrás de mi palabra»), para indicar la necesaria explosión transgresora de la represión que sufre el lenguaje; y el símbolo de «la piedra», tan presente en la escritura vallejiana, y cuya dureza arquetípica sirve aquí para poner de manifiesto la permanencia de lo familiar («Mis padres enterrados en su piedra»), donde resuena el «algo de humano» del poema «Las piedras», de *Los heraldos negros*, vaya todo él en función de la

cosmovisión del sufrimiento, convertida en materia lingüística. Bastaría fijarse en las tres redacciones del último verso, «y siempre, mucho siempre, siempre en fila a bastonazos», «y siempre, mucho siempre, siempre acostado fuera de mi cuerpo», «y siempre mucho siempre, siempre siempre», para darnos cuenta de que lo suprimido, el cuerpo, es precisamente lo que el poema destaca («de cuerpo *entero* hermanos, mis hermanos»), la toma de contacto con la realidad corporal, a la que se refieren «los pantalones» y «el chaleco», la capacidad de la palabra, que sólo ve la transparencia del cuerpo, para abarcar la humanidad entera. Todo queda concertado en la corporeidad de la forma musical («¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!»), que procede por síntesis, igual que la escritura, mostrando en ese instante, bajo la grandilocuencia de la retórica, la revelación de un sentido, el intento de decir en la vida la experiencia de la muerte[37].

La falta de distribución en partes o secciones hace que los *Poemas humanos* se organicen, en muchos casos, por familias temáticas o campos semánticos, donde se percibe una continua interpenetración de lo natural y lo humano. Es lo que sucede en los poemas «Los desgraciados», el que comienza «Hasta el día en que vuelva» y «La rueda del hambriento», donde el motivo del hambre, en su doble vertiente física y moral, se relaciona con la soledad y el abandono, que padece el poeta en su exilio parisino, e irrumpe desde el exterior como un sentimiento no querido. Basta examinar la correspondencia de Vallejo con sus amigos desde París para comprobar que el hambre es una experiencia fisiológica que va configurándose como experiencia sentimental más compleja. Por otra parte, el hambre tiene también un sentido positivo, sobre todo estéticamente, pues frente a la suciedad, que es una falta de estímulos, el hambre aviva el deseo y lo convierte en fuente de creatividad. En el poema «Rueda del hambriento», que es una apuesta a favor de la solidaridad y contra la pobreza, el hablar como el que tiene hambre es lo que da a la voz poética una experiencia de contexto, que ha logrado estar ahí y aparecer convocada en el instante del poema. Al permanecer ahí plenamente disponible, la voz mantiene unido, a partir de un cierto *ahora*, aquello que construye: la expresión de un deseo compartido, la forma de amistad o reunión en el círculo de la pobreza, que exige un estar a la

escucha de lo que no se tiene:

LA RUEDA DEL HAMBRIENTO

Por entre mis propios dientes salgo humeando,
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones…
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios dientes,
cogido con un palito por el puño de la camisa.

Una piedra en que sentarme
¿no habrá ahora para mí?
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz,
la madre del cordero, la causa, la raíz
¿ésa no habrá ahora para mí?
¡Siquiera aquella otra,
que ha pasado agachándose por mi alma!
Siquiera
la calcárida o la mala (humilde océano)
o la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Siquiera la que hallaren atravesada y sola en un insulto,
¡ésa dádmela ahora para mí!
Siquiera la torcida coronada, en que resuena
solamente una vez el andar de las rectas conciencias,
o, al menos, esa otra, que arrojada en digna curva,
va a caer por sí misma
en profesión de entraña verdadera,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme,
una piedra en que sentarme,
pero dadme,
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré…
Hallo una extraña forma, está muy rota

y sucia mi camisa
y ya no tengo nada, esto es horrendo.

En las antiguas tradiciones la piedra aparece como símbolo del centro, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta el *quicunce* de la mitología azteca. El centro mismo se exilia con la piedra hasta que ésta, después de un largo recorrido, viene a encontrar su lugar o su centro, tras haber sido rechazada por los constructores («Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli», dice el Salmo 118, 22). Ciertamente, el poema sólo puede entenderse a partir de esa tácita identificación entre la piedra y el pan («un pedazo de pan en que sentarme»), símbolos primordiales que desde sí mismos dicen la totalidad. Si tenemos en cuenta que una de las cualidades del buen poeta es convertir lo insignificante en trascendente y que de esa fusión entre lo tangible y lo espiritual brota en Vallejo el amor por la humanidad, el movimiento cíclico de «la rueda», símbolo cósmico y solar, al aplicarse al hambre, según vemos ya en el título, hace que el ruego del hambriento, similar al mito de Tántalo, que muere de hambre y de sed, quede sin contestación, pues pide pan y una piedra en que descansar, donde poder refugiarse del naufragio de la vida, y no recibe ni el uno ni la otra («y ya no tengo nada»). Sin embargo, a pesar de que el hambriento se halla dentro de la rueda del sufrimiento inacabable, pues al final se encuentra como al principio, lleno de miseria, lo que el lenguaje del poema nos comunica, con la prolongación de los puntos suspensivos; la reiteración de la fórmula concesiva («Siquiera») y restrictiva («pero dadme»); las repeticiones paralelísticas de interrogaciones («¿no habrá ahora para mí?») y exclamaciones («¡ésa dádmela ahora para mí!»); el uso del lenguaje coloquial, que viene marcado por la acentuación («Váca mi estómago, váca mi yeyuno»); y la imagen de «la camisa rota» como signo de soledad y abandono, es el deseo por superar la miseria en la que vive el hambriento, puesto que es propio del hombre no estar nunca satisfecho. Y a nivel poético, toda esa insatisfacción se traduce en «una *estraña* forma», signo de la palabra misma, cuya dispersión fragmentaria impulsa hacia adelante, hacia la unidad de la que el ser está privado. La imagen del hambriento traduce así la del poeta en el exilio, que vive separado de su centro y con la aspiración de un más

allá mejor que el presente que le ha tocado vivir. Ese sentimiento tenso de insatisfacción, de hallarse en gran medida incompleto, producido físicamente por el hambre, se convierte de este modo en expresión del sentido de pérdida, a la que se expone todo exiliado y de la que participa la poesía, cuyo objeto último es la búsqueda del remoto origen[38].

El amor a los que sufren supone un deseo de aliviar su desdicha. La contemplación de ésta desde fuera no sólo contribuye a su objetividad, pues cuanto mayor sea la distancia mayor será la posibilidad de una nueva realidad, sino también a un intento de cambiar la situación, procurando satisfacer la necesidad que aqueja a la otra parte. Si para Vallejo la experiencia de tanto haber sufrido es la que más une a los hombres, ello se debe a que el dolor, siendo una vivencia cotidiana, se hace tan inmenso que llega a ser cósmico. En el poema que comienza «Considerando en frío, imparcialmente», cuyo diseño tanto recuerda la discursividad argumentativa de los textos jurídicos, todo se dispone hacia ese «abrazo emocionado» de la estrofa final, capaz de integrar lo contradictorio y de abrirnos a la totalidad. Aunque en castellano la palabra *desapego* ha tenido casi siempre un matiz negativo, salvo en la tradición mística, donde el vacío o desapropiación de todo cuidado es el estado necesario para la unión con el *non aliud*, su amoroso desprendimiento es lo que permite al hombre ser uno con la vida y que ésta, en su renovación ilimitada, nos hace ver que cada hombre es apertura a los demás y todos juntos forman una unidad plena, que sólo se logra en la medida en que el hombre abandona cualquier propósito personal. Y puesto que el compromiso del poeta con los que están sufriendo es su sello inconfundible, lo que revela ese abrazo fraterno es la exigencia artística de no ser nadie para poder serlo todo, de aceptar a los otros para llegar a comprenderlos, para realizar la unidad del ser:

> Considerando en frío, imparcialmente,
> que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
> se complace en su pecho colorado;
> que lo único que hace es componerse
> de días;
> que es lóbrego mamífero y se peina…

Considerando
que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa…

Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona…

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza…

Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo…

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente…

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito…

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado,
¡Qué más da! Emocionado…Emocionado…

Una de las claves de la experiencia poética, ya destacada por T.S.Eliot al hablar de los poetas metafísicos ingleses, es la unidad de emoción y reflexión. La alternancia que aquí se establece entre «considerar» y «comprender», mirar fijamente y tender hacia lo que falta, pone de manifiesto que el acto reflexivo, intensificado en la cultura moderna, debe acompañar a la espontaneidad del sentimiento,

siendo esa contradicción sentida en lo más íntimo lo específico del arte, ya que éste sólo se vuelve significativo por medio del contraste. A esta luz habría que analizar los recursos expresivos más destacados en el poema: la aparición de los puntos suspensivos al final de cada estrofa, que dejan la serie abierta; el aislamiento de sintagmas claves («de días», «viene»), que inciden en el carácter temporal del ser humano, lo cual viene reforzado por la paronomasia, que trata de relacionar el tiempo objetivo («diagrama») con el sentimental («diorama»); el uso de la conjunción adversativa («sin embargo», «no obstante»), con su valor restrictivo; la reiteración anafórica de la forma verbal en gerundio al comienzo de cada estrofa («Considerando», «Comprendiendo», «Examinando»), que presenta la acción verbal en su duración progresiva; la utilización de la expresión coloquial («¡Qué más da!»), que sirve para crear una mayor proximidad con el lector; la leve nota de ironía («que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente»), reveladora de que el discurso del hablante hay que entenderlo al revés; y el símbolo del «abrazo» como expresión del amor fraterno que suspende los procesos racionales. La unión de todos ellos no hace más que poner de relieve la amargura del hombre, que adquiere su plena realidad en el territorio indeterminado de lo artístico, donde la unidad se afirma sin distinción. Tal vez sea ese espacio indefinido o tierra de nadie, donde el poema se sitúa, el territorio propio de la creación poética, desde el que lo humano puede experimentarse de forma completa y la palabra aspira a manifestarse de manera incondicional[39].

Mors certa, hora incerta, repite la iconografía medieval de las *artes moriendi*, tratando de recordar a la vez la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de los hombres ante ella. De ese reconocimiento de la muerte próxima, familiar, se pasa, en lo moderno, a la ignorancia del moribundo en el siglo XIX y a la muerte oculta del hospital en el siglo XX, lugar solitario donde la muerte se interioriza, posición asumida por el existencialismo, donde la relación entre muerte y lenguaje aparece de forma súbita, como un relámpago («ser cierta y a la par indeterminada, es decir, posible a cada instante», escribe Heidegger), siendo esta posibilidad o inminencia, propia del lenguaje poético, lo que hace de la voz poética un modo de

acercarse a la realidad. Lo que subyace bajo el enigmático poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», que constituye un desafío a la lógica, pero construido con un lenguaje claro, es una visión de la muerte como liberación, pues la experiencia de sentirse alienado es la que desencadena un deseo de renovación, de recuperación de lo original. La anticipación de la propia muerte sería así un modo de acceso al lenguaje, cuya afirmación en la pérdida, forma de la muerte en vida, ofrece la posibilidad de nacer a la escritura. En cuanto la muerte aparece como experiencia del límite, donde convergen la negación y la afirmación, su ambigüedad no debería ser simplificada, de modo que la muerte, al permitir la realización de lo posible, es capaz de integrar eternidad y vida. Para aquel que vive muriendo, como le sucedió a Vallejo, el más allá se le presenta inseparable del más acá, de modo que el sentido de esa continuidad o plenitud, resuelta poéticamente en lenguaje, es lo que se pone de manifiesto en este soneto inolvidable:

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos…

La experiencia de la muerte, percibida como ausencia del lenguaje, es uno de los motivos recurrentes en la lírica contemporánea. El hombre no puede escapar a la muerte, porque la lleva consigo, igual

que la palabra no puede desprenderse del silencio que la ha formado. Si hubiera que buscar una relación entre el lenguaje y la muerte, pues dentro del pensamiento occidental el hombre aparece a la vez como el *mortal* y el *hablante*, habría que verla como la anticipación de una posibilidad. En este sentido, lo que hace el poeta, al ofrecernos una visión de la muerte en medio de la vida, es mostrar un proceso de mediación, rasgo básico del lenguaje poético, entre un pasado que está todavía vivo y un futuro que no ha llegado a ser. De acuerdo con ello, una de las palabras claves del poema sería el adverbio de tiempo («hoy»), reiterado hasta tres veces, que sirve para destacar algo que está ocurriendo en este momento y no algo remoto. De este modo, el instante poético, al fundir el futuro con el pasado, los disuelve e integra en una visión más amplia, la totalidad artística, que, al ir más allá de la realidad dada, conlleva una abolición de la temporalidad. Hacia ese instante poético o punto central, que es real en la posibilidad, convergen los distintos recursos expresivos: la ruptura lingüística del guión o paréntesis («—y no me corro—»), que actúa como comentario del tema principal, subordinando la apariencia a la esencia, el pudor a la decisión de aceptar la muerte, y volviendo a completar lo que está incompleto; la reiteración anafórica de la forma verbal en futuro («Me moriré»), que indica el consentimiento del hablante en el cumplimiento de la acción; la repetición del momento espacial («talvez un jueves»), en donde tanto el adverbio de duda como el artículo indeterminado contribuyen a la universalidad de ese instante poético o eterno presente, con su vuelta constante de la soledad; la flexibilidad rítmica del encabalgamiento entre los dos tercetos finales («le daban *duro* con un palo y *duro* también con una soga»), donde el uso de la epanadiplosis o complexión, con una clara alusión a la pasión de Cristo, sirve para subrayar el paso del sujeto lírico al narrador objetivo («César Vallejo ha muerto»), del presentimiento a la confirmación; el complejo simbolismo en que transcurre el poema, dentro del cual hay que destacar el símbolo permanente de «la piedra», ya presente en el título, que se hace expresión de la inmortalidad al mezclar el color blanco con el negro, y el símbolo de la lluvia constante («con aguacero»), que trasluce una atmósfera de desesperación y melancolía, núcleo del pensamiento

vallejiano; y la fórmula diseminativo-recolectiva del verso final («la soledad, la lluvia, los caminos…»), que además de recoger los elementos dispersos, signo de buen acabar, deja la serie abierta mediante la sugerencia de los puntos suspensivos. A todo ello habría que añadir la repetición de sintagmas equivalentes («los húmeros me he puesto / a la mala» y «los huesos húmeros»), en donde la sustantivación del adjetivo, contribuye a intensificar la esencia y la fuerza del sufrimiento. Si este soneto se ha convertido en uno de los poemas más significativos del corpus vallejiano, no es sólo por su fondo autobiográfico, como sucede con el poema «Idilio muerte», donde la alusión a su primer amor, bajo «la andina y dulce Rita», en realidad su sobrina Otilia Vallejo, se convierte en nostalgia del amor duradero, sino también por algo de mayor alcance: por dar a la palabra poética una dimensión anticipadora, poniendo al lector en el lugar del hablante y haciéndole ver que la vida aparece como una tendencia hacia algo, como una disposición hacia la muerte que debe colmarla de sentido[40].

En una escritura de fondo religioso, como la de Vallejo, la preocupación por la palabra es un tema constante. Por su palabra Dios creó el mundo, según dice el evangelista Juan en el Himno al Logos, y gracias a su sonoridad puede existir la idea. Si Vallejo piensa que el hombre debe sacrificarse para que el Otro, el próximo o prójimo, pueda realizarse como tal, ese mismo concierto trata de aplicarlo al lenguaje. Precisamente, uno de los fundamentos lingüísticos de la poética vallejiana consiste en establecer un diálogo, una relación de tipo emocional, entre el hablante y el lector. La singularidad del poema que comienza «Y si después de tantas palabras», su peculiar forma expresiva, radica en el reconocimiento de la aceptación recíproca dentro de una situación comunicativa, del consenso humano mediante la palabra. Consciente de que el verbo humano no suele ser perdurable, lo que hace aquí Vallejo, con la complicidad acogedora de la palabra poética, es resistirse a la destrucción, tratar de alcanzar la solidaridad desde la rebelión frente a lo establecido, pues la palabra sólo puede sobrevivir, hacerse verdaderamente reveladora, si entra en una larga noche, en un profundo silencio, que necesita para decir, desde su inminencia constitutiva, aquello que tiene que expresar:

¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!

¡Más valdría, francamente,
que se lo coman todo y qué más da!...

¡Y si después de tánta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar!
¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!

Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena…
Entonces…¡Claro!...Entonces…¡ni palabra!

En *El mito de Sísifo*, escribe Camus: «Un hombre es más un hombre por las cosas que calla que por las que dice». Tal afirmación es válida para este poema vallejiano, lleno de contenidos implícitos y sobrentendidos. En él se presenta una situación comunicativa donde se defiende la posibilidad de que la palabra sobreviva como entendimiento entre los hombres y a ella se subordinan los diferentes signos lingüísticos: la exclamación que atraviesa el poema, reveladora de asombro y perplejidad; la construcción sintáctica de idénticas estructuras gramaticales: posibilidad en la prótasis («¡Y si después de

tantas palabras») y negación en la apódosis («no sobrevive la palabra!»); el uso de expresiones coloquiales («en verdad», «francamente», «que más da», «de buenas a primeras», «desde luego»), que desde su afectividad muestran una experiencia compartida; la presencia de la paradoja («¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!»), en clara alusión a Quevedo, con la síntesis de las tres etapas de la existencia humana, el nacimiento, la vida y la muerte, y de la inversión («¡Levantarse del cielo hacia la tierra»), unidas a una visión contradictoria de la realidad; y el símbolo del «pájaro parado», que representa la experiencia de la muerte que lo abarca todo, del silencio como alcance y perduración. En realidad, todo discurre hacia ese verso final («Entonces…¡Claro!...Entonces…¡ni palabra!»), donde la combinación de la marca subjetiva de la exclamación y la sugerencia de los puntos suspensivos sirve para subrayar, mediante la prolongación sonora del sentido, lo que está implícito y no se dice, la negación del lenguaje («¡ni palabra!»), el silencio en el que todo comienza. Si la palabra resulta vencida por el dolor de vivir («y en los dos, cuando miran, mucha pena…»), siendo esa pena el rastro del silencio trágico que deja la voz poética, tan sólo la muerte, que nos hace y no se deja apropiar, es quien le presta vida a la escritura. ¿No es la muerte la que anima aquí a la palabra, la que hace posible su supervivencia? En la medida en que la muerte nos guía hacia lo desconocido, su fluir interminable de la disolución al nacimiento aparece como territorio único de afirmación poética. La muerte sería así no final, sino principio, palabra que ha llegado hasta la negación y desde ella ilumina el aleteo incierto del comienzo, una nueva visión en la inminencia del canto[41].

La actitud de Vallejo ante el hombre es fundamentalmente cristiana. Y lo es, no en el sentido reverencial de lo que está en lo alto, sino en la aceptación de lo completamente otro, lo cual implica una transformación, un movimiento de penetración piadosa en la limitación de quien sufre, que es la nuestra, una ofrenda de la palabra que alienta como redención y esperanza. Esta solidaridad con el sujeto anónimo de la historia cotidiana cobra todo su vigor expresivo en el poema «Traspié entre dos estrellas», donde la compasión por la desgracia humana, por quien descubre en la derrota su forma de ser,

revela un amor por los agobiados y oprimidos, que son tal vez lo único que queda por salvar. Construido de acuerdo con el modelo retórico y rítmico de los versículos del *Sermón de la Montaña* (San Mateo, 5, 3-12), concebido en función de algo inmediatamente por venir, este poema gira en torno a la caída cósmica del hombre, que lo sume en la temporalidad de la historia, y sobre la ruina del tiempo histórico se abre una marcha hacia lo insólito, donde la palabra, tratando de ir más allá de la ideología, suspende toda identidad en la forma de su ausencia, en la disolución dentro de la masa, de una realidad más amplia, capaz de producir nuevas relaciones de sentido:

TRASPIÉ ENTRE DOS ESTRELLAS

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;
el modo, arriba;
no me busques, la muela del olvido,
parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír
claros azotes en sus paladares!

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.

¡Ay de tánto! ¡Ay de tan poco! ¡ay de ellas!
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

¡Amadas sean las ovejas Sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!

¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con que saciar toda su sed,
ni sed con que saciar todas sus hambres!

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,

el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece!

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!

¡Ay de tánto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!

La conciencia de la caída, en su doble movimiento de bajar y subir, expresa la situación original del hombre, una visión rítmica del universo («Yo caí. San Pablo cayó. Mayor fue la caída de Luzbel», afirma Quevedo en una de sus cartas). Y esa comprensión por el hombre como ser caído se concentra en la penúltima estrofa del poema («Amado sea el niño, que *cae* y aún llora / y el hombre que *ha caído* y ya no llora»), que al ir enmarcada por la exclamación, igual que todo el poema, revela la actitud del hablante: el intento de reconciliar lo que está separado. Dentro del tono de lamentación en que discurre el poema, recursos expresivos tan visibles como el uso de la fórmula letánica («amado sea»), que tanto recuerda a los antiguos *laudes* y que da a su contenido un efecto de reafirmación mediante la reiteración anafórica; la presencia de la antítesis («el que paga con lo que le falta»), el oxímoron («el pobre rico»), la paradoja («pero no tiene / hambre con que saciar toda su sed, / ni sed con que saciar todas sus hambres») y la ironía («el que parece un hombre»), medios de expresar una realidad contradictoria; la plasticidad de las imágenes, con términos relativos a las partes del cuerpo («pelo», «tórax», «manos», «espaldas»), para expresar la vida en muerte que los seres desvalidos padecen a diario, entre las que habría que destacar «la muela del olvido», que sugiere a la vez el vacío existencial y la agresión física de la muerte, como la del «que vela el cadáver de un pan con dos cerillas», reveladora del sufrimiento producido por la necesidad; la unidad de la hipérbole y la personificación, presentes a lo largo del poema y concentradas en el verso final («¡Ay de tánto! ¡Ay

de tan poco! ¡Ay de ellos!»), cuyo aislamiento estrófico sirve para dar vivacidad y énfasis al discurso poético, se unen todos ellos con el objeto de intensificar una situación de radical necesidad, socialmente injusta, que afecta a todos por igual, desde los más pequeños a los más grandes. En realidad, todo el poema se reduce a la enumeración de un inventario de aquellos que padecen la miseria, siendo lo individual concreto, es decir, los casos particulares de esas «gentes tan desgraciadas», lo que da fuerza expresiva al poema. La eficacia emocional de su lenguaje tal vez habría que buscarla en el habla del niño, que se va haciendo con lo que le falta, con aquello que no puede olvidar. Desde esa escisión entre dos mundos, a la que ya alude el título, lo que hace el lenguaje, ligado a la fidelidad de la memoria, es devolvernos a un estado originario, como en la infancia, donde todo está por descubrir y nombrar[42].

En la naturaleza todo se desliza en forma circular, eternamente. En esa altura del Machu Pichu, la cumbre de América, el poeta vive el sueño inalcanzable de la unidad perdida. Vallejo tuvo siempre un sentido cósmico de la vida, lo cual se revela en la participación íntima de su experiencia, como si fuera el resonar de un mismo ritmo. En el poema «El libro de la naturaleza», el poeta, asimilado al árbol, reproduce el ritmo de la vida, sometida al azar y a la falta de sentido:

EL LIBRO DE LA NATURALEZA

Profesor de sollozo —he dicho a un árbol—
palo de azogue, tilo
rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,
entre el agua evidente y el sol falso,
su tres de copas, su caballo de oros.

Rector de los capítulos del cielo,
de la mosca ardiente, de la calma manual que hay en los asnos;
rector de honda ignorancia, un mal alumno
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,
el hambre de razón que le enloquece
y la sed de demencia que le aloca.

Técnico en gritos, árbol consciente, fuerte,

fluvial, doble, solar, doble, fanático,
conocedor de rosas cardinales, totalmente
metido, hasta hacer sangre, en aguijones, un alumno
leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca,
su rey precoz, telúrico, volcánico, de espadas.

¡Oh profesor, de haber tánto ignorado!
¡oh rector, de temblar tánto en el aire!
¡oh técnico, de tánto que te inclinas!
¡oh tilo! ¡oh palo rumoroso junto al Marne!

En el poema «Telúrica y magnética», de este mismo libro, dice el poeta: «¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!». También aquí la marca exclamativa de la última estrofa pone de manifiesto la actitud del hablante: su proyección anímica sobre ese símbolo axial que circunscribe el universo. Puesto que participa de lo visible y de lo invisible, el árbol se convierte en un ser poderoso y verdadero, en una cuestión eterna. La relación que aquí se establece entre el árbol y el poeta, semejante a la del profesor y el alumno viene matizada por una serie de recursos, como la ruptura lingüística del guión o paréntesis («—he dicho a un árbol—»), que actúa a modo de comentario del tema principal; la forma verbal en gerundio («leyendo va»), que presenta la acción en su aspecto durativo; la repetición de frases con idéntica estructura gramatical («leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca», «el hambre de razón que le enloquece / y la sed de demencia que le aloca»), cuya repetición va acumulando un efecto intensificador; y la imagen central del «árbol» como representación del mundo natural, a la que se asocia la de la baraja, pues el movimiento de los versos reproduce el de los naipes, se entrelazan todos ellos con el objeto de subrayar lo fortuito de la existencia humana. Para Vallejo, leer en el libro de la naturaleza, uno de los tópicos más repetidos en la cultura occidental, equivale a leer con ignorancia que es sabiduría («rector de honda ignorancia»), pues el saber sobre el mundo natural que se ignora desplaza a cualquier saber establecido. En el fondo, lo que el poeta busca con el ritmo enumerativo, hecho a partir de las construcciones paralelísticas, es hacernos ver que el azar es la sustancia de la vida misma, que lo enigmático, cualidad de lo poético, entraña una declaración contra los

saberes establecidos[43].

La relación que el poeta mantiene con el lenguaje es clave para apreciar su evolución poética. En el caso de Vallejo, esta relación no es de huida, pues él odiaba todas las formas de evasión, sino de compromiso con la realidad en su plenitud. Esta actitud vital se proyecta sobre su escritura, sometida a un proceso dialéctico de transformación constante, según el cual lo contradictorio se resuelve en unidad. Si en el poema que comienza «Y si después de tantas palabras» asoma la desesperación del poeta por la supervivencia de la palabra poética, sometida al desgaste de la convención, en «Intensidad y altura», poema que por sí mismo encierra toda una poética, hay una reflexión sobre el problema de la expresión lingüística, que resulta inadecuada para acoger la realidad que la rebasa ampliamente:

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

La relación del yo con lo otro, con lo totalmente distinto, no sólo es existencial, sino también poética. Este encuentro con lo diferente, cuya realidad enigmática no acaba de ser reconocible, requiere una distancia, un espacio abierto, para establecer en él un proceso de fusión e intercambio, un hilo de comunicación («La poesía vive de distancia, mantiene una separación. No es que se desentienda de la

presencia: por el contrario, la presencia es el objeto de la más constante aspiración de la poesía. Pero quien desea la presencia, debe empezar por asumir la ausencia, que es el lugar natal del deseo», escribe Jean Starobinski, refiriéndose al poeta israelí contemporáneo, David Rokeah). La distancia es el espacio abierto a lo posible, objeto de toda poesía, y en él reina la tensión entre los extremos, la ambigüedad de lo indeterminado, la proximidad de lo lejano («A un cuerpo de distancia de mi alma», dice Vallejo en el poema que comienza «Acaba de pasar el que vendrá», de este mismo libro), cualidades propias de lo poético. En un texto como éste, centrado en el problema de la escritura y la re-escritura, la palabra cumple la función de reconocer lo esencial, reuniendo lo disperso, pues el poema sólo alcanza su «intensidad y altura» cuando, desde su dispersión fragmentaria, es capaz de reducir lo múltiple a lo uno. De este modo, la tensión entre la forma cerrada del soneto y la variedad de registros lingüísticos, entre lengua hablada y escrita, no hace más que poner de manifiesto la unidad de la creación poética, amenazada siempre por la dispersión. Recursos expresivos tan reconocibles como la reiteración anafórica del verbo modal al comienzo («Quiero escribir»), que constituye ya una declaración poética; el uso repetido de la adversación («Quiero escribir, *pero* me sale espuma») y de la doble negación («No hay cifra hablada que no sea suma»), que muestran el contraste entre la autonomía de la escritura y la aspiración del poeta; el juego de sintagmas contrapuestos en la estructura sintáctica de los cuartetos, que viene reforzado por el paralelismo y la bimembración («No hay pirámide escrita, sin cogollo. / No hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo»); la intensificación anafórica de la forma verbal en imperativo («¡Vámonos!»), forma del lenguaje apelativo, cuya imprecación plural sirve para asociar al oyente a la experiencia del hablante; y el campo semántico de la animalización, concentrada en «el cuervo», pájaro oracular, ligado a los misterios de Mithra, cuyo sentido iniciático le da una dimensión sagrada de renovación («vámonos, cuervo, a *fecundar* tu cuerva»). Lo que se propone entonces el poeta, mediante la analogía de muerte y fecundidad, es que toda esa ilusión de la inmortalidad de la escritura, formulada aquí de forma paródica, únicamente es posible desde la destrucción

creadora, pues sólo subvirtiendo el lenguaje puede éste dar paso a la libre fluidez del universo, a la experiencia de lo indecible, fundada sobre la muerte y el silencio[44].

La oposición de Vallejo a cualquier sistema, sea éste ideológico o artístico, le lleva a preocuparse por el destino del hombre y a hacer del sufrimiento individual la expresión misma de la solidaridad. Sin embargo, frente a un poeta como Neruda, que trata de estimular la solidaridad desde el conflicto de clases, convirtiendo el compromiso en algo didáctico e impersonal, Vallejo se dirige al hombre en su realidad de ser uno y su lenguaje, al limpiarse de toda retórica, cierra el abismo entre lo propio y lo ajeno. Vallejo no disfraza la poesía de contenido político, según costumbre extendida entre los poetas sociales, sino que, al ir desde dentro hacia fuera, su voz niega todo límite y hace oír, en su movimiento profundo, la totalidad de lo que es. Si el mundo se vuelve humano cuando la voz poética se manifiesta en su disposición a compartir el verdadero amor por la humanidad, pocas veces la palabra trata de situarse en el extremo opuesto de las ideas comunes como en el poema que comienza «Un hombre pasa con pan al hombro», donde lo que subyace es una crítica a la palabra prevista del discurso ideológico, incapaz de hacernos sentir lo profundamente ajeno como propio. La diferencia que separa lo auténtico de lo apropiado, la emoción compasiva de las ideas de la época, es lo que hace de este poema un acto de experiencia personal e individualizada, en el que la austeridad precisa del lenguaje coloquial va en contra de la destreza retórica y artificial de las privilegiadas minorías:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil, cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?

Frente al modernismo, cuya estética se centra en la búsqueda de la belleza por la belleza misma, el expresionismo, al rebelarse contra los valores de la sociedad burguesa, se configura como un arte para la vida, valiéndose de la deformación de la realidad para manifestar las potencialidades interiores del hombre. De ahí que, en esta tarea de liberación humana, el artista o el poeta vivan una experiencia límite al margen de lo institucional, de máxima tensión entre el impulso hacia lo indefinido y la concentración del mensaje en lo esencial, apoyada gramaticalmente en el uso de sustantivos y verbos. Al introducir lo feo y lo desagradable en el discurso artístico, lo que busca la estética grotesca es una destrucción creadora de la realidad («El idioma debe convertirse también en caos, antes de que pueda ser cosmos. ¡Destruid la gramática, que entorpece el idioma!», escribe E.R.Modern). En efecto, esto ya lo había hecho Vallejo en *Trilce*, donde la subversión

lingüística tiende a minarlo todo, pero en *Poemas humanos,* poemario variado en el que el hombre está condenado al vacío como única trascendencia, se prepara un mundo nuevo a base de transformar el que se está viviendo. Toda una vertiente utópica, inalcanzable pero vivida intensamente, adquiere su expresión mediante figuras tan reconocibles como el contraste, la paradoja y el desdoblamiento, reveladoras de una visión contradictoria de la vida.

Escritos en su mayor parte en el amplio período que va de 1925 a 1937, lo que explica la variedad de la serie y su diferente intensidad, los poemas de este libro, sometidos a sucesivos retoques, mantienen los temas recurrentes de obras anteriores, pero dándoles una visión utópica nueva, fruto sin duda del contacto del poeta peruano con el marxismo. Tomando como eje la conversión de lo individual en colectivo, ya operada en *Poemas en prosa,* lo que explica la simultaneidad de ambas obras, el hilo conductor hay que buscarlo en la llamada a la acción revolucionaria como posibilidad de transformación social. Variedad y libertad dan una fluidez dinámica al conjunto, cuyo ritmo conversacional trata de conjurar la dispersión de una poética en movimiento. Si «Traspié entre dos estrellas» aparece como un modelo de poema enumerativo, «Un hombre pasa con un pan al hombro» muestra una antítesis entre el mundo cotidiano y el mundo intelectual para hacer una crítica de éste por la insensibilidad de los dirigentes ante los problemas de los que sufren. De hecho, el poema está formado por trece estrofas de versos pareados, en donde el primer verso es un enunciado afirmativo, que remite a una realidad dolorosa, el hambre, la miseria, la violencia, la enfermedad, la muerte, la corrupción, el dolor y la ignorancia, y el segundo una interrogación retórica, cuya respuesta negativa va implícita en la pregunta y cuyo objeto es provocar el asentimiento del oyente al mensaje que se le comunica. A la oposición entre estos dos ejes semánticos, marcada por el contraste, hay que añadir la reiteración anafórica de artículos y pronombres indefinidos («Un», «Otro», «Alguien»), cuya función consiste en universalizar las situaciones particulares de los que sufren; y la interrogación dramática del sujeto lírico («¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?»), que refleja la impotencia del hablante frente a la falta de compromiso de los intelectuales. Si el dolor de vivir es una

realidad de nuestro ser («Hoy sufro solamente»), el contraste que aquí se da entre la miseria de los desvalidos, representada por el pan, símbolo del hambre, y la falta de honestidad de las clases privilegiadas, tiende a resaltar la fraternidad como superación del yo solitario y profundo. Para Vallejo, el amor por las víctimas de la injusticia social corre parejo con la austeridad de la nueva antipoesía, más objetiva y menos inventiva, según ponen de manifiesto las alusiones irónicas a la tropología y la metáfora («¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?»), cuya representación de la totalidad sólo se alcanza mediante una nueva relación entre el lenguaje y el hombre. En una época de extrema indigencia moral y lingüística, como la que vivió Vallejo, el intento de renunciar a la propia imagen, cada vez más irreconocible, hace que el lenguaje participe en lo que todavía no se ha expresado y esta potencialidad anticipadora, que nunca se cumple del todo, es lo que da a la expresión poética una visión intensificada de la realidad, un proceso de reconocimiento del mundo y el lenguaje, pues aún en los tiempos más oscuros, de opacidad gloriosa y triunfante, la voz poética puede liberarse de cuanto la enmascara y alcanzar una cierta iluminación[45].

Al tema de la muerte, ligada al tiempo y a la condición no decible del lenguaje, dedicó Vallejo múltiples poemas, entre los que cabe destacar: el poema LXXV de *Trilce*, «La violencia de las horas», de *Poemas en prosa*, «Sermón sobre la muerte», de *Poemas humanos*, e «Imagen española de la muerte», de *España, aparta de mí este cáliz*. En el tercero de ellos, la ruptura de la lógica discursiva pone de manifiesto la incertidumbre del sujeto lírico ante la necesidad de vivir para morir. Y dado que el tránsito de uno a otro estado no se puede justificar de forma racional, el hablante recurre a la expresión paradójica para subrayar lo inexorable de la muerte. Vallejo se inserta así en la tradición del barroco español, cuya dimensión más profunda arraiga en lo temporal, en el tránsito de lo otro en uno, y en lo metafórico, puesto que la muerte debe ser siempre dicha en otra cosa. Toda esta poética de la caducidad sólo es posible percibirla en el instante del tiempo estético («Ayer se fue; Mañana no ha llegado; / Hoy se está yendo sin parar un punto: / Soy un fue, y un será, y un es cansado», escribe Quevedo en uno de sus sonetos más conocidos),

donde el cuerpo se hace humanidad y la palabra habita otro lenguaje. Ingresar en el dominio de la muerte, en la ambigüedad de su ser, supone penetrar en la sombra, grávida de formas, allí donde nace el canto que ya no puede morir:

SERMÓN SOBRE LA MUERTE

Y, en fin, pasando luego al dominio de la muerte,
que actúa en escuadrón, previo corchete,
párrafo y llave, mano grande y diéresis,
¿a qué el pupitre asirio? ¿a qué el cristiano púlpito,
el intenso jalón del mueble vándalo
o, todavía menos, este esdrújulo retiro?

¿Es para terminar,
mañana, en prototipo del alarde fálico,
en diabetes y en blanca vacinica,
en rostro geométrico, en difunto,
que se hacen menester sermón y almendras,
que sobran literalmente patatas
y este espectro fluvial en que arde el oro
y en que se quema el precio de la nieve?
¿Es para eso, que morimos tánto?
¿Para sólo morir,
tenemos que morir a cada instante?
¿Y el párrafo que escribo?
¿Y el corchete deísta que enarbolo?
¿Y el escuadrón en que falló mi casco?
¿Y la llave que va a todas las puertas?
¿Y la forense diéresis, la mano,
mi patata y mi carne y mi contradicción bajo la sábana?

¡Loco de mí, lovo de mí, cordero
de mí, caballísimo de mí!
¡Pupitre, sí, toda la vida; púlpito,
también, toda la muerte!
Sermón de la barbarie: estos papeles;
esdrújulo retiro: este pellejo.

De esta suerte, cogitabundo, aurífero, brazuelo,
defenderé mi presa en dos momentos,
con la voz y también con la laringe,
y del olfato físico con que oro
y del instinto de inmovilidad con que ando,
me honraré mientras viva -hay que decirlo;
se enorgullecerán mis moscardones,
porque, al centro, estoy yo, y a la derecha,
también, y, a la izquierda, de igual modo.

La aproximación del lenguaje a la muerte sólo es posible desde su radical negación. Por ser la muerte lo innombrable, no podemos hablar directamente de ella, sino a través de las formas que hablan de lo otro, como la paradoja, el símbolo y la metáfora, que permiten establecer un diálogo con lo misterioso e inalcanzable. Dentro de la oratoria clásica, tanto en su vertiente sagrada como profana, el sermón tuvo un fin didáctico, pues con él se pretendía convencer al oyente de un determinado contenido. Ahora bien, como la única forma de hablar de la muerte es decir sin nombrar, lo no dicho, el silencio, es lo que sostiene el lenguaje del poema. En términos lingüísticos, para hablar de algo imposible, la voz poética, que hace decir siempre un presente en el que se borran los límites, necesita llenar el vacío, lugar donde la muerte puede hacerse reconocible. Si toda poesía implica una operación de trascendencia, la fundación de un lugar desde el que poder expresarse, el lenguaje poético, al incorporar la contradicción de los opuestos, ese otro que es uno mismo, permite decir la ilusión del deseo. Tal vez por eso, la interpretación del poema se hace posible por lo que falta y, en este caso, las expresiones deícticas de transición («en fin», «todavía menos», «De esta suerte», «también», «de igual modo»), que subrayan el paso de lo que se ha dicho (vida) a lo que se va a decir (muerte); la acumulación de exclamaciones e interrogaciones, sobre todo dentro de la segunda estrofa, que además de revelar un clima de inseguridad, rompen la progresión lógica del discurso; la reiteración de idénticas estructuras sintácticas («Sermón de la barbarie: estos papeles; / esdrújulo retiro: este pellejo»), cuya disposición simétrica, reforzada por la equivalencia de los dos puntos, sirve para alzar la plenitud del cuerpo frente al discurrir ceniciento; y el símbolo de «la llave», que nos abre a una realidad más profunda y destruye la felicidad efímera de la vida ordinaria, todos ellos no hacen más que poner de relieve la inutilidad de las acciones humanas frente a la muerte que lo borra todo («que actúa en escuadrón»).

De ahí que la ironía de la estrofa final, el deseo del hablante de convertirse en «centro» de una realidad desconocida que lo sobrepasa, haya que entenderla a partir de un proceso que discurre de la locura al desengaño, expresado mediante el juego de paronomasias y

asociaciones («¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, caballísimo de mí!»), y de la inquietante pregunta que sirve de comentario al poema («¿Es para eso, que morimos tánto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?»). Y dado que el poema es una suspensión temporal, el hecho de que la muerte aparezca como paréntesis en la vida («previo corchete»), la vincula a la actividad de la escritura, en la que hay siempre una señal que habla de sentido. Si la vida aparece rodeada por la muerte, ¿de qué sirven al hombre la comida y los sermones? ¿No son los signos de puntuación los que le dan forma y la realizan? La experiencia de que la muerte se represente en el poema mediante recursos formales («corchete», «párrafo», «diéresis», «esdrújulo», «con la voz y también con la laringe»), concentrados en la ruptura lingüística del guión o paréntesis («-hay que decirlo»), muestra la posible salvación a través del lenguaje poético, pues éste, al incorporar lo ausente, lo que subyace pero no está, afirma un orden distinto, la palabra de otro sentido más allá del texto[46].

---

32 Respecto al alcance del abrazo cósmico, visto como acuerdo con la totalidad de lo real, señala V.Gallego: «Cuando el hombre se hace consciente de coincidir con la totalidad del ser, cuando deja de verse enfrentado al universo para ser el universo, todas las medidas se dan cita en él sin que él se agote en ninguna de ellas», en *Vivir el cuerpo de la realidad*, Barcelona, Kairós, 2013, p.91. Sobre la estética de lo corpóreo en *Poemas humanos*, remito a los ensayos de R.Paoli, «Mapa anatómico de *Poemas humanos* (Poética y lenguaje)», en *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981, pp.41-53; y G.Sobejano, «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, Tomo II, pp.181-190.

33 Haciendo referencia a la ternura del artista, que sirve para concentrar el sentido disperso, señala C.Gurméndez: «En este sentido, su obra no está nunca acabada porque la ternura no sólo abarca lo inmediato visible, es infinita y le obliga a una incesante creación. Al no sentirse satisfecho, cada día debe reemprender el camino de la exploración impulsado por su ternura hacia el Todo», en *Diez sentimientos clave*, Madrid, FCE, 1997, p.29. En cuanto a la fragmentación del lenguaje como resultado del exilio que vivió el poeta, remito al ensayo de D.Niebylski, «Releyendo *Poemas humanos*: Desposesión y lenguaje en el exilio», en *Hispanic Poetry Review*, Vol.3, núm.1 (2001), pp.1-15.

34 Respecto a lo fragmentario, que es el habla que empieza a oírse en los tiempos modernos, señala M.Blanchot: «El habla del fragmento ignora la suficiencia, no basta, no se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido su contenido. Pero

tampoco entra a componerse con otros fragmentos para formar un pensamiento más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice *fura* del todo y después de él», en *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973, p.43. Sobre la relación entre las dos versiones del poema, la de 1927 y la de 1939, véase el ensayo de R.C.Imboden, «Muriendo de costumbre y llorando de oído: construcciones paralelas en la poesía de César Vallejo», en *Parallelismen*, University of Zurich, 2009, pp.147-156.

35 Sobre el trabajo, como transformador de la vida humana, escribe Engels: «El trabajo es la fuente de toda riqueza, afirman los especialistas en Economía política. Lo es, en efecto, a la par que la naturaleza, proveedora de los materiales que él convierte en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que eso. Es la condición básica y fundamental de toda la vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre», en *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Madrid, Ayuso, 1974, p.59. En cuanto al realismo trascendente practicado por el poeta peruano, remito al ensayo de M.Molho, «El realismo poético de César Vallejo: los mineros», en *César Vallejo: la escritura y lo real*, (coord..), N.Ly, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pp.155-167.

36 La reducción de lo disperso de la civilización moderna a la unidad de lo natural del mundo indígena guarda una estrecha analogía con la reducción de la palabra al silencio. Por eso dice J.Franco de este poema que «representa un intento de retornar a los orígenes del pensamiento mismo, por relacionar la conceptualización con el trabajo y la conquista de la naturaleza por el hombre», en *César Vallejo. La Dialéctica de la Poesía y el Silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, pp.258-259. En cuanto a los procedimientos expresivos de los libros finales de Vallejo, remito al ensayo de A.Ferrari, «Sobre algunos procedimientos estructurales en *Poemas humanos*», recogido en el volumen conjunto *En torno a César Vallejo*, (ed.), A.Merino, Madrid, Júcar, 1988, pp.267-291.

37 La paradoja de la poesía, que es un siempre en lucha con un nunca, se renueva como algo unido a la respiración creadora del cuerpo, que no es algo acumulativo o reductor, sino una gramática en movimiento. Sobre ello escribe A.García: «La poesía es capaz de rehacer la vida como espacio en que se hace sitio la muerte y no como realidades separadas. El sostenimiento técnico de la poesía tiene la prueba de su rigor en que realidades extremas se concilian», en *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p.172. En cuanto al análisis del poema, basado en relaciones fónicas y semánticas, véase el ensayo de M.Rein, «Hoy me gusta la vida mucho menos», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, Tomo II, pp.285-296.

38 De este espacio mental y geográfico del exilio, que aparece como metáfora de la condición humana, ha hablado J.Kristeva en su estudio, *Strangers to Qurselves*, New York, Columbia University Press, 1991. En cuanto al simbolismo de la piedra, ligado a la búsqueda de los comienzos, tengo en cuenta, entre otros, los

trabajos de R.Caillois, *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011; y de J.A.Valente, *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983, pp.11-13. Para esta etapa parisina, es necesario también tener presente la *Correspondencia completa* de Vallejo, (ed.), J.Cabel, Valencia, Pre-Textos, 2011.

39 En una carta a Schiller, afirma Goethe: «Sólo los hombres completos conocen la naturaleza, sólo los hombres completos viven lo humano». Tal integridad únicamente es posible desde la ambigüedad que envuelve el poema, que es también una de las claves de lo artístico. A ella se ha referido W.Empson en su estudio, *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006. Respecto a la interpretación del poema, uno de los mejores análisis continúa siendo el de A.Zamora Vicente, «Considerando, comprendiendo (notas a un poema de César Vallejo)», en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp.109-117.

40 Hay dos anécdotas que deben ser tenidas en cuenta en la elaboración del poema: Una es contada por Antenor Orrego, a quien Vallejo, antes de salir del Perú hacia Europa, le despertó en plena madrugada para decirle que acababa de verse a sí mismo muerto en París. Por eso Vallejo nos dice en el poema que «tengo ya el recuerdo». Otra es referida por Carlos del Río León en la revista peruana *Caretas* (abril, 1936, pp.24-25), según la cual Vallejo, dominado en París por una profunda depresión, se sentó con un abrigo negro sobre una piedra blanca que le recordó un sepulcro. Sin embargo, al transmutarse lo anecdótico en realidad poética, lo que aquí se pone de relieve es la negación como lugar del hombre, que no puede dejar de morir y de hablar. En este sentido, véase el estudio de G.Agamben, *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2003. Sobre el fondo religioso del poema, como visión cristológica del sufrir humano, remito al ensayo de A.Zárate, «César Vallejo. Premonición y vísperas», en *Revista Iberoamericana*, 80 (julio-septiembre 1972), pp.431-440.

41 Bajo la dispersión de las palabras yace diseminada la palabra única, el nombre escondido del dios, del que participan los distintos nombres en sus infinitas variaciones. En la medida en que las palabras diseminadas en el poema (*disjecta membra*) remiten a ese nombre único y escondido, el lenguaje poético se entiende como un ejercicio ritual de aproximación al origen, de modo que la supervivencia de la palabra ha de entenderse como un ejercicio de unificación de lo disperso. A ello se ha referido J.Starobinski en su estudio, *Las palabras bajo las palabras*, Barcelona, Gedisa, 1996. En cuanto a la poesía de Vallejo como palabra hecha para otro, lo cual requiere una situación comunicativa, de diálogo con un lector siempre presente, remito al ensayo de M.A.Huamán, «Lectura pragmática de Vallejo», en *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Universidad de Lima, 1994, Vol.2, pp.181-198.

42 La lección de Vallejo parece aquí clara: Hay que amar al hombre como se ama al niño, que todavía puede admitir sus penas. Sobre ello escribe Y.Osuna: «Por contraste con los valores establecidos como dignos de amor (lo bello, lo limpio, lo extraordinario), el poeta, en cambio, declara su amor a lo cotidiano, a lo anónimo, al hombre común y a la miseria», en *Vallejo, el poema, la idea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1979, p.37. En cuanto a la resonancia de los *laudes*, pues el poeta, lo mismo que Cristo en el Sermón de la Montaña, echa la

bendición a todos los que sufren, tengo en cuenta el artículo de J.Higgins, «La posición *religiosa* de César Vallejo a través de su poesía», en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 9 (1967), pp.47-58.

43 Este poema, fechado el 21 de octubre de 1937, se inscribe en un ámbito sagrado, donde el árbol aparece como imagen del mundo. Aludiendo a ella, señala M.Eliade: «La variante más extendida del simbolismo del Centro es el Árbol Cósmico, que se halla en medio del Universo, y que sostiene como un eje los tres Mundos», en *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, p.47. En cuanto al libro como metáfora del universo, remito al estudio de E.R.Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* México, FCE, 1976, Vol.II, pp.423-498.

44 Aludiendo al conflicto entre la unidad y la multiplicidad, que es uno de los problemas básicos de toda escritura, afirma A.Ferrari a propósito de este poema: «La cuestión capital es otra: es la distancia o el hiato entre el universo ilimitado de la expresión posible, y el mundo limitado de la expresión escrita; es decir que el conflicto se produce entre la intuición directa, íntima, que el poeta tiene de la realidad, y las palabras, en las que esta intuición debe tener cuerpo», en *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972, p.198. De entre los muchos ensayos sobre este poema, habría que destacar los siguientes: A.Cardona Peña, «Un soneto de César Vallejo (Intensidad y altura)», en *Poesía de América*, 5 (enero-febrero 1954), pp.99-107; J. Ortega, «*Intensidad y altura*: una poética de *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, Vol.II, pp.301-304; y A.Armisén, «*Intensidad y altura*: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética», en *Bulletin Hispanique*, Tomo LXXXVII, 3-4 (1985), pp.277-303.

45 Sobre el arte revolucionario de Vallejo, que rompe con la tradición de la poesía pura, señala M.Hamburger: «El poema de Vallejo *Un hombre pasa* bebe anticipadamente de una de las fuentes de esta antipoesía y la descubre: la mala conciencia de los poetas cuya heredada especialización los hacía proveedores de artefactos exquisitos para una privilegiada minoría. De aquí la insistencia de Neruda y Vallejo en el pan», en *La verdad de la poesía*, México, FCE, 1991, p.235. En cuanto a la visión dialéctica de lo humano en las obras finales de Vallejo, remito al ensayo de N.Salomon, «Algunos aspectos de lo *humano* en *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nueva York, Las Américas, 1971, Tomo II, pp.191-230.

46 La muerte no significa nada sin la vida, como la luz sin las sombras, por eso es algo vivo y presente. Sobre ello afirma A.Coyné: «la muerte…no es considerada por Vallejo en la distancia del futuro, sino que viene a constituir el ambiente mismo de la vida, el medio circundante del cual no es posible escaparse; todos los días son días de sepulcro», en *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1958, p.45. Para una visión general de la muerte en la escritura de Vallejo, tengo en cuenta, entre otros, el artículo de N.Pérez Martín, «La muerte en la poesía de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, XXXI, 60 (julio-diciembre 1965), pp.285-291.

VII. *España, aparta de mí este cáliz* (1936-1937)

La identificación con el dolor ajeno, sea individual o colectivo, requiere en todo momento estar dispuesto al sacrificio. Y eso fue para Vallejo la guerra de España: una revelación que pone al descubierto la tragedia del hombre en el tiempo discontinuo de la historia. Palabra nacida igualmente del sacrificio o destrucción del lenguaje, que nos devuelve al sentir originario, al verbo que circula por las capas profundas de la tradición, y se va configurando como mediación entre lo uno y lo múltiple, dejando aparecer vivo y duradero su sentido. Y a medida que la palabra muestra la ausencia de la unidad en su transcurrir histórico, aparece ahí, en el corazón del mundo, plena y fiel a su ser, llevando cada experiencia individual a la universalidad de la creación artística. Como sólo tenía ante sí la unidad de ser y vida, a la que tenía que seguir siendo fiel, el sueño trágico de España, con su carácter de ofrenda, se le fue entrando en la palabra y ésta, no siendo más que humana, pues sale de las entrañas, ilumina la sombra y se hace transparente. De ahí que estas obras finales de Vallejo se relacionen entre sí por la aceptación de lo que está al otro lado de la vida y muestren un tono profético. A pesar de pertenecer al mismo clima afectivo de *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*, presentando como éstos numerosas tachaduras y correcciones, *España, aparta de mí este cáliz*, publicada en julio de 1939, constituye una obra independiente, tanto por la unidad temática, la experiencia de la guerra española, encarnada en la «madre España», como por la presentación de un texto híbrido en el que se entrecruzan lo político y lo religioso. Bajo el drama de España lo que se percibe es una revolución cósmica, sometida a un doble proceso de transfiguración y reconocimiento. Desde esta perspectiva, todo se transfigura: el hombre, la guerra y el lenguaje. Y si Vallejo asume la visión

apocalíptica de la contienda, su lenguaje, que implica una fusión de revolución y revelación, nos abre a la inocencia del tiempo lejano, pues toda revolución conlleva la restauración de un tiempo primordial, un tiempo del alba[47].

El verdadero protagonista de *España, aparta de mí este cáliz* es el miliciano, cuya muerte se convierte en símbolo de la humanidad entera. La posibilidad de la resurrección está condicionada por la destrucción del tiempo histórico, que tiene lugar en el poema como acontecimiento lingüístico y se articula en torno a una voz de amplias perspectivas, que, al fundir lo épico y lo lírico, incorpora registros de la poesía oral y se convierte en expresión de conmovedora humanidad. Como la intención del poeta es suprimir la distancia entre el suceso histórico de la guerra y la emoción que despierta en el oyente, su expresión adopta las formas del lenguaje apelativo, la invocación, la salmodia y la elegía, para conjurar la desgarradura del drama y mostrar su participación en un hecho histórico que afecta a todos por igual. El método de Vallejo no se limita entonces a exaltar al héroe o a rechazar al enemigo, sino a tomar el momento singular como expresión de la temporalidad. Un tiempo que brota de la noche profunda del hombre, donde alternan y se funden los opuestos, y en donde el lenguaje, siendo a la vez palabra y acción, revela la anticipación de un mundo nuevo. De esta temporalidad alternativa, participa el poema III, dedicado a Pedro Rojas, donde el tiempo histórico se mezcla con el cíclico y la palabra, aludiendo a la explotación del personaje evocado, se convierte en expresión única de su resistencia:

III

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, pobre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!

Registrándole, muerto, sorprendiéronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres,
[sus pedazos.

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas.»
Su cadáver estaba lleno de mundo.

El ejercicio de re-escritura, sea simultáneo o diferido en el tiempo, va unido a un proceso de metamorfosis, mediante el cual el lenguaje poético va creando su propia realidad. La palabra que surge de las supresiones o correcciones suele ser casi siempre una palabra más intensa, que nos seduce por lo que tiene de nuevo e inesperado. De las varias modificaciones respecto al texto primitivo, tal vez la más importante tiene lugar en los versos finales, donde se pasa de («Pedro también solía / morir al pie del tiempo y sin echarse, esclavo; / su cadáver estaba lleno de mundo») al único verso final («Su cadáver estaba lleno de mundo»), que así aparece como síntesis del poema entero. En efecto, al darle a esa muerte concreta un sentido cósmico («en representación de todo el mundo»), lo que hace Vallejo es transformar «uno» en «todos», hacer que el discurso poético se dirija directamente al hombre y su natural espontaneidad se convierta en signo de escritura total. Tal vez por eso, los recursos expresivos más destacados en el poema, como el aislamiento de ciertos sintagmas claves («de Pedro», «lo han matado», «el alma del mundo», «Lloró por España»), que concentran visualmente la atención del lector y abren los primeros surcos de sentido; el valor afectivo del diminutivo («a aquél / que nació muy niñín»); la reiteración de una misma estructura sintáctica a lo largo del conjunto («¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»), con su ritornello de fraternidad; el uso del lenguaje apelativo en forma paralelística («Papel de viento, lo han matado: ¡pasa! / Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!»), en donde la forma verbal en imperativo, reforzada por la exclamación, además de intensificar el patetismo, resalta la idea de transitoriedad; y el símbolo de «la cuchara», que por sí mismo dice la totalidad de vida y muerte («cuchara muerta viva, ella y sus símbolos»), tienden todos ellos a subrayar la pérdida de individualidad, necesaria para la afirmación de lo colectivo, que es lo único que puede salvar la incertidumbre en el futuro de España. De este modo, el discurso poético, que alcanza en cada uno de los poemas del libro un explícito nivel comunicativo, apunta a un renacimiento de la palabra desde su no cumplimiento (los «nos», los «todavías»), siendo esta visión de un nuevo reino por venir, ligada a una situación de inminencia, propia del lenguaje poético, la que rige el desarrollo del libro e ilumina su sentido. La muerte de

Pedro Rojas, ceñida a lo elemental, se convierte así en apertura de lo eterno, de la muerte como sacrificio redentor, en pálpito de lo infinitamente posible[48].

La absorción de la realidad histórica por el lenguaje poético implica un reconocimiento del mundo desde la experiencia particular. Si la obra artística se sitúa en los límites de la identidad y la diferencia, una escritura como la de Vallejo, que hace de lo diferente la ley interna de su discurso, se articula sobre la tensión entre mundo y tierra, lo abstracto y lo concreto («En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte puede dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: La verdad es concreta», dice Th.Adorno en *Teoría estética*). Y así, la solidaridad del poeta con el hombre que lucha, proyección de su otro yo, le hace participar en su sacrificio lleno de vida. En el poema VI, que expresa otro momento de tragedia individual, Ernesto Zúñiga, el guerrero muerto, sigue escuchando el latir de la batalla desde el fondo de su tumba. Dentro de la transmutación de la muerte como principio de vida, motivo que asegura la unidad del poemario, este poema se singulariza por su carácter elegíaco, pues ese muerto pervive en la memoria y se hace inmortal en su lucha por los demás:

VI

CORTEJO TRAS LA TOMA DE BILBAO

Herido y muerto, hermano,
criatura veraz, republicana, están andando en tu trono,
desde que tu espinazo cayó famosamente;
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,
laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,
siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito,
inmediato de tu trono;
voltea;
están las nuevas sábanas, extrañas;
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: «Cómo! Dónde!...», expresándose
en trozos de paloma,

y los niños suben sin llorar a tu polvo.
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,
camarada caballo entre hombre y fiera,
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
forman pompa española, pompa
laureada de finísimos andrajos!

Siéntate, pues, Ernesto,
oye que están andando, aquí en tu trono,
desde que tu tobillo tiene canas.
¿Qué trono?
¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!

La experiencia particular se convierte en universal en la medida en que el lenguaje rebasa lo concreto y nos abre a lo trascendente. Tal proceso se cumple en los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, cuya escritura, lejos de reducirse a una simple coyuntura histórica, dominada por la ideología, se despoja de toda contingencia y pretende articular lo contradictorio. Más directo y dramático que en obras anteriores, su lenguaje, en cuanto desmitificación de lo aparente, hace estallar desde dentro, desde la violencia asumida como forma, la grandilocuencia ornamental que tanto irrita a Vallejo, como si la destrucción impulsara el deseo de supervivencia. Esa capacidad para la palabra precisa, rasgo peculiar de su lenguaje, es fruto de la concentración, de la experiencia sublimada como forma, que en los poemas de *España* adquiere su más alta tensión expresiva. Este poema responde a tal proceso de condensación. Desde las interjecciones coloquiales («Cómo! Dónde!...»), que aluden al horror del pueblo ante el cuerpo muerto del comandante miliciano, hasta la imagen del zapato en el verso final («¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!»), dotada de valor metonímico e inmersa en el mundo utópico, pues el hueco del zapato contiene la inminencia de la muerte, pasando por otros recursos expresivos no menos importantes, como el uso del apóstrofe («hermano, / criatura veraz, republicana»), que funciona como

identificador dialógico; la reiteración de una misma paráfrasis descriptiva («están andando en tu trono»), que subraya la oposición entre inocencia y brutalidad; el contraste entre lo dinámico («Guerrero en ambos dolores») y lo estático («siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito»); el símbolo del viento («laboriosamente absorta ante los vientos»), que alude a un mundo primitivo de sentimientos elementales; y las imágenes corporales de humanidad, como «el espinazo» y «el tobillo», lo que se pone de manifiesto es un proceso que discurre desde lo nostálgico a lo escatológico, destacando la grandeza del miliciano muerto, a la que ya alude el título de la primera versión del poema («Caballería roja»). De este modo, al darse una analogía entre la muerte histórica y la naturaleza vivificada, el amortajamiento o representación de la muerte («están las nuevas sábanas, extrañas»), imagen anticipada de la resurrección, deja de ser algo luctuoso para convertirse en un acto heroico. En realidad, el poema habría que entenderlo desde la visión paradójica («Herido mortalmente de vida»), cuya contradicción interna sirve para integrar lo animal y lo humano («camarada caballo entre hombre y fiera»), lo diminuto («huesecillos») y lo superlativo («finísimos»), en una misma compasión angustiada. Al reintegrarse a esa unidad construida desde la antinomia («en descanso tu paz, en paz tu guerra»), lo que hace el lenguaje poético es realizar el destino del hombre desde una circunstancia específica, rescatar en la figura del miliciano muerto la imagen del hombre universal[49].

Lo que Vallejo llama «mecánica social» debe entenderse como una red de relaciones interpersonales, donde la voz construye una frontera de equilibrio entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, el partir y el volver. El «tajo fuerte» de la guerra, en expresión de Antonio Machado, ha producido una profunda escisión y lo que tiene que hacer la poesía, en su función verdaderamente mediadora, es conjurar la separación, llegar a ser la unidad última entre la persona y su entorno. Y en esa adaptación a la realidad inmediata, al aquí y al ahora, lo primero que nos es dado conocer es el hogar, núcleo de la intimidad en todas sus formas posibles y cuya dinámica primordial ilumina la correspondencia del hombre y su vida. El hogar como centro de la vida familiar, que había adquirido notable desarrollo con

la figura de la madre en los poemas de *Trilce*, se convierte, en la etapa final de la escritura vallejiana, en uno de los ámbitos de reconciliación, donde el ser humano se identifica con su mundo y el lenguaje se proyecta afectivamente sobre los objetos más humildes. No podría entenderse el poema VIII de *España, aparta de mí este cáliz*, uno de los más importantes del conjunto, sin tener en cuenta la realidad de la vida hogareña, a la que pertenece el protagonista y de la que el lenguaje poético, sujeto a la dialéctica del «alejarse» y el «quedarse», pretende dar un conocimiento integral. Como Pedro Rojas y Ernesto Zúñiga, también Ramón Collar es un campesino lleno de vida, que abandona su familia para defender Madrid en el campo de batalla, convirtiéndose así en modelo ejemplar para muchos otros:

VIII

Aquí,
Ramón Collar,
prosigue tu familia soga a soga,
se sucede,
en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas en Madrid,
en el frente de Madrid.

¡Ramón Collar, yuntero
y soldado hasta yerno de su suegro,
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!
Ramón de pena, tú, Collar valiente
paladín de Madrid y por cojones; Ramonete,
aquí,
los tuyos piensan mucho en tu peinado!

¡Ansiosos, ágiles de llorar, cuando la lágrima!
¡Y cuando los tambores, andan; hablan
delante de tu buey, cuando la tierra!

¡Ramón! ¡Collar! ¡A ti! ¡Si eres herido,
no seas malo en sucumbir; refrénate!
Aquí,
tu cruel capacidad está en cajitas;
aquí
tu pantalón oscuro, andando el tiempo,
sabe ya andar solísimo, acabarse;
aquí,
Ramón, tu suegro, el viejo,
te pierde a cada encuentro con su hija!

Te diré que han comido aquí tu carne,
sin saberlo,
tu pecho, sin saberlo,
tu pié;
pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!

Han rezado a Dios,
aquí;
se han sentado en tu cama, hablando a voces
entre tu soledad y tus cositas;
no sé quien ha tomado tu arado, no sé quién

fue a ti, ni quién volvió de tu caballo!

Aquí, Ramón Collar, en fin, tu amigo!
¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe.

Una de las funciones del arte consiste en presentar lo ausente como perceptible. Dentro del contexto familiar de la epístola en que transcurre el poema, que reclama una relación entre los personajes que intervienen en el discurso, la ausencia del que parte a luchar, dando su vida sin nada a cambio, es vista desde la presencia de los que se quedan en el hogar, tiñéndose éste de nostalgia y configurando una «gramática existencial», entrañada en el vivir del tiempo concreto y abierta a lo eterno. Para Rilke, que llenó de contenido la expresión «existencia poética» de Kierkegaard, la poesía se convirtió en el acontecimiento radical de la existencia, aconsejando al joven poeta que vuelva sus ojos a la vida de cada día. Y si la voz poética es una evocación, una llamada a actualizar los recuerdos perdidos («se canta lo que se pierde», dice Machado), lo que hace aquí la palabra poética, enraizada en el tiempo y la existencia, es establecer una correspondencia entre el recuerdo y la espera, hacer que la vida cotidiana sea poética mediante una elaboración ideal en el ámbito de la expresión. Signos de tal elaboración en este poema son: la reiteración anafórica del adverbio de lugar en forma aislada («Aquí»), que atraviesa todo el poema y concentra la atención del lector sobre un presente poético como síntesis de la vida; la recuperación emocional del diminutivo («Ramonete», «cajitas», «casitas»), que da a la expresión su fuerza afectiva; el uso de las formas del lenguaje apelativo, el pronombre de segunda persona («tú»), el apóstrofe («¡A ti!»), el vocativo («Ramón Collar») y el imperativo («Refrénate»), que refuerzan la situación dramática, animando el discurso; la alusión literaria, tanto bíblica («hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre»), con su fondo redentor y cristológico, como la expresión idiomática («Salud, hombre de Dios»), propia del léxico comunista; y la metáfora múltiple en la tercera estrofa, que sirve para relacionar el dolor («la lágrima») con los tanques («los tambores») y la labor campesina («tu buey», «tu arado», «tu caballo»). Todos ellos se condensan en la estrofa final, destacada por su menor extensión, donde la asociación de la

escritura con la muerte («mata y escribe»), sirve para destacar el sentido liberador de la palabra poética, pues ésta sólo puede crear en cuanto destruye, en cuanto nos reintegra a la unidad de la vida con la muerte del campesino[50].

En su *Universal vocabulario en latín y romance* (1490), dice el cronista Alfonso de Palencia: «La esperança y el temor son de lo advenidero». Aparece así la esperanza proyectada hacia el futuro, hacia lo que todavía no ha llegado a ser, siendo esta anticipación o inminencia de algo desconocido, a lo que la poesía tiende, el territorio donde germina el deseo, cuya insatisfacción impulsa hacia adelante, a encontrar algo de lo que se está privado. El deseo insatisfecho es ansia viva, «estado por el que pasan todos los hombres», según nos dice E.Bloch en *El principio esperanza*, y esa tensión hacia lo inconcluso es poner al descubierto la utopía humana en el mundo, concebida no como negación del presente, sino como presentimiento de un porvenir distinto en el que sea posible, mediante la acción solidaria de todos, el dorado sueño de la libertad. En pocos poemas como en «Masa» logró Vallejo expresar el sueño utópico de una humanidad en realización, un proceso donde lo humano sale de lo interior y se presenta con el sentido de un nuevo comienzo:

XII
MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «¡Tánto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar…

La Guerra de España constituyó una prueba, un ejercicio en el morir, una invitación a nacer en lo esencial. Si la función de la poesía es trascender lo histórico, lo que hace este poema tan singular es devolver la vida a la muerte, que en gran medida es la que escribe el libro, haciendo que el discurso poético, que es lo que sobrevive a la muerte, vuelva a fundar algo nuevo. Ciertamente, en la elaboración del poema está presente la resurrección de Lázaro (Jn. 11, 43-44), el vivo de la muerte, cuya experiencia iniciática supone siempre un ingreso en el fondo sombrío de la materia poética, puesto que el viaje que hace Lázaro de las sombras a la luz es el mismo que hace el poeta. Aquí radica el mensaje del poema: La metamorfosis de la resurrección, que pertenece a la experiencia religiosa, se transfiere metafóricamente al acto de creación poética, convirtiéndose el sentimiento de solidaridad en palabra de acogida. Partiendo del hecho de que la tragedia española es para Vallejo fruto de la causa popular y no de la razón de Estado, la escritura de este libro se presenta como un organismo vivo, engendrado por un devenir revolucionario y heroico, en donde el enfrentamiento con la muerte es a la vez moral y poético. Consciente de que cualquier revolución se encuentra en lo incompleto y no en lo establecido, Vallejo hace suyo el riesgo del escritor revolucionario, enfrentado al límite del lenguaje y del ser, y utiliza una expresión sujeta a una continua tensión y variación. De acuerdo con una situación dialógica que implica una reciprocidad entre el emisor y el receptor, común por lo demás a la poética vallejiana, este poema muestra un proceso comunicativo en el que se produce una identificación entre ambos interlocutores.

Dentro de una construcción simbólica y paradójica, pues el poema empieza con un final («al fin de la batalla») y acaba con un principio («echóse a andar»), habría que destacar los siguientes recursos expresivos: el uso del artículo determinado («la batalla», «el combatiente», «el cadáver», «la muerte»), que universaliza al sustantivo que le acompaña; la reiteración de un mismo verso al final

de cada estrofa («Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo»), cuyo dramatismo, expresado por la progresión verbal del pasado al presente, que hace irrumpir el tiempo en el más allá, lo convierte en eje del poema; la relación interestrófica, que viene reforzada por la inevitable participación del lector; y el símbolo del «cadáver», ser que ha muerto y sobrevive, como si quisiera participar aún de la vida, una especie de vida incompleta que recuerda la de los muertos del poema LXXV de *Trilce*. Llegados a este punto de visión total, donde la unión hace la fuerza y las esperanzas nunca mueren, habría que tener en cuenta la marca gráfica de los puntos suspensivos al final del poema («abrazó al primer hombre, echóse a andar…»), cuya prolongada sugerencia, hecha posible por la solidaridad de todos los hombres con el hombre muerto, fuese capaz de superar la muerte, de vencer el dolor y la tristeza. En el fondo, lo que se quiere dar a entender con la expresión «siguió muriendo», análoga de «siguió viviendo», es que el muerto contempla al vivo con piedad y conmiseración, que la transformación de la muerte en vida sólo es posible a partir de la palabra poética, de su silencio o su vacío[51].

Vallejo trató de expresar siempre aquello que sintió, directamente y sin mediación alguna. En el caso de *España, aparta de mí este cáliz*, el acto de confundirse con cada hombre, con toda la humanidad, supone el olvido de sí mismo y la entrega a los demás, lo cual hace que la experiencia vivida se convierta en profunda emoción, en lucha dramática para «matar a la muerte», para vencerla de una vez por todas («Voluntarios, / por la vida, por los buenos, ¡matad / a la muerte, matad a los malos!», escuchamos en el poema liminar «Himno a los voluntarios de la República»), lo que posibilita que la muerte sirva para dar un sentido a la vida y que todo el conjunto adquiera un carácter cíclico, sagrado. En efecto, si algo se impone en este libro, de carácter sacrificial, es la idea de que morir nunca es un punto de llegada, sino medio de acceso a una nueva vida, y de modo especial el último poema, que lleva el mismo título del libro, donde la destrucción es la que hace posible la vuelta a los orígenes, aspiración de toda poesía, siendo esa opción por la infancia, centro del pensamiento vallejiano, la que permite que la realidad empiece a hablar con un nuevo lenguaje:

XV
ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestas;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padre procesales!

Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su vigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquella de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!

¡Bajad la voz, os digo,
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es de noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—
salid, niños del mundo, id a buscarla!...

Cuando Vallejo regresa el 12 de julio de 1937 a París, después de haber participado en el «II Congreso de Intelectuales Antifascistas» y de haber conversado con los milicianos en el frente de Madrid, presiente que la derrota republicana va a ser inevitable. Y ante el presentimiento de que España pueda caer, la única salvación posible está en los niños, a quienes el hablante considera como la semilla del futuro. De ahí que todo el poema se desarrolle bajo la tensión continua entre el apóstrofe de la prótasis («Niños del mundo») y el imperativo de la apódosis en el verso final («id a buscarla»), entre el prólogo o exordio y la conclusión o epílogo, adquiriendo así el poema un sentido claramente circular. Entre ambos extremos, marcas lingüísticas tan reconocibles como el aislamiento versal de algunos sintagmas claves («si cae», «Niños», «si tardo»), que dilatan el movimiento del discurso en busca de la identificación; la ruptura en la entonación del guión o paréntesis («—digo, es un decir—»), cuyo efecto inversor de litote atenuada sirve de comentario al tema principal; las formas del lenguaje apelativo, vocativos («Niños del mundo», «hijos de los guerreros»), e imperativos («¡Bajad la voz», «salid», «id a buscarla»), que indican una experiencia compartida; la flexibilidad rítmica del encabalgamiento («está / la madre España», «si cae / España», «sin saber / qué hacer», «si la madre / España cae»), donde el ritmo del discurso va confundiendo y superponiendo sus significados; la intensificación anafórica, tanto de una misma forma

verbal («está»), como de formas exclamativas («¡qué temprano en el sol lo que os decía!», «¡cómo vais a cesar de crecer!»), que matizan la actitud del hablante; y la imagen de «la calavera», de gran tradición ascética, que Shakespeare tomó de fray Luis de Granada y que sirve para fundir la muerte con la vida («la calavera aquélla de la vida!»), se entrelazan todas ellas para compendiar la orfandad y la esperanza, la muerte y la inmortalidad.

De todas las imágenes que aparecen en el poema, ninguna tan expresiva como la figura de la madre, cuya doble función religiosa y cultural («madre y maestra»), es capaz de proyectarse sobre todos los niños del mundo. De este modo, al formar parte de la inmortalidad colectiva del pueblo, la «madre España» trasciende los límites individuales y se convierte en ideal de supervivencia, en esperanza de salvación. Y como sucedió con el estado de vigilia en el episodio del Huerto de los Olivos (Mt. XXVI, 39), donde la comunicación del Hijo con el Padre a través del Ángel, portador del cáliz de la pasión que el Hijo debe apurar, se sitúa al margen de las preocupaciones inmediatas de la vida diaria, la palabra en estado naciente, atravesando el cerco del lugar y del tiempo, recupera su original libertad creadora. Nada mejor para terminar el poema, y con él todo el libro, que esta invitación a la esperanza más allá de la presente agonía, ya que la tragedia contiene dentro de sí la esperanza, que la necesidad de un discurso poético, siempre en el límite del lenguaje, cuyo propósito esencial ha sido trascender lo político y aproximarse a lo sagrado, integrar posibilidad y realidad en una visión única[52].

---

47 La disolución en lo anónimo del transcurrir histórico conlleva un acto de solidaridad, pues nadie siempre ofrece la posibilidad de ser alguien. Sobre esto afirma Mª Zambrano: «Pues el ser persona humana lleva consigo limitación; toda forma está envuelta en límites. Si se rompe por completo el límite, la forma desaparece, no se es nadie, no se es alguien. Se es ninguno. La figura personal ha desaparecido, como una víctima más; la víctima sin remedio», en *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988, p.73. En cuanto a la doble perspectiva transformadora y reveladora, remito al ensayo de G.Sucre, «Vallejo: inocencia y utopía», en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pp.153-159.

48 La intuición del poema, que en sí mismo es un suceso, se centra sobre la intervención de la muerte para preservar la vida. A propósito del poema como acontecimiento singular, escribe D.Attridge: «Puesto que sucede como un

acontecimiento, la singularidad no está fijada; si mañana vuelvo a leer el poema, experimentaré su singularidad de otra manera», en *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011, p.132. En cuanto a las circunstancias biográficas que influyeron en la gestación del poema, como el verso encontrado en los bolsillos del ferroviario («Abisa a todos compañeros pronto»), que sirve de inicio al poema de Vallejo, véase J.Vélez y A.Merino, *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984, Tomo I, pp.118-132.

49 Lo que hace el discurso poético es dar fundamento a lo ausente, a aquello que se presenta como innombrable, de ahí la relación de la poesía con la muerte. Sobre ello afirma A.Moreiras: «La interpretación no puede dar fundamento o nombrar el fundamento de lo interpelado porque no puede hacer presente o traer a la presencia la ausencia originaria que constituye el discurso poético. Decidir que esto es efectivamente así requiere una dilucidación de lo que podemos llamar estructuralidad de la estructura diferencial textual», en *Interpretación y diferencia*, Madrid, Visor, 1991, p.31. En cuanto al aura sacrificial de la muerte del miliciano, que entraña una visión utópica de la realidad, remito al ensayo de J.Calviño, «*España, aparta de mí este cáliz*. El signo poético como signo ideológico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms.454-455 (abril-mayo 1988), pp.363-399.

50 Este poema participa bastante de la elaboración ideal, propia de toda creación artística, puesto que Ramón Collar se forja sobre el personaje real de Antonio Coll. En cuanto a la realidad del hogar, que sirve de fondo al poema, señala J.Higgins: «En la vida de Ramón hay dos dimensiones, la familiar y la revolucionaria. Ha sacrificado su vida privada a los intereses de la colectividad, pero en realidad esta segunda dimensión no es sino una extensión de la primera: ha tomado las armas para extender su ideal del hogar a todo el mundo, para crear una nueva sociedad que ha de ser un hogar para todos los miembros de la familia humana», en *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1975, p.334. En esta misma línea se sitúa el análisis que hace A.Escobar en su estudio, *Patio de letras*, Caracas, Monte Ávila, 1972, pp.323-328.

51 «Masa» es un poema diferente a los demás, tanto por su organización como por su alcance. Ciertos críticos lo han considerado un relato; otros, un esbozo dramático. Pienso que es una combinación de presentación y representación. Sobre ello, señala A.Badiou: «Se podría sostener que la poesía es el pensamiento de la presencia del presente», en *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p.20. Como germen del poema, habría que recordar las palabras de Vallejo en *Contra el secreto profesional*: «Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría». Lo cual explica toda una visión sobre «el cadáver», que ya aparece en *Trilce*. Véase, en este sentido, el ensayo de E.Murillo, «El soliloquio sobre el cadáver: vitalidad existencial en *Trilce LXXV* y *España, aparta de mí este cáliz IX*», en *Divergencias*, Vol. VI, 1 (Verano 2008), pp.35-50.

52 En su obra *Dos poetas y lo sagrado*, R.Xirau, refiriéndose a la presencia de lo sagrado en la escritura de Vallejo, señala: «Con todo, Vallejo intenta recuperar,

con emoción y muchas veces con ternura, la sacralidad. Llega a lograrlo, por lo menos en parte, y de manera triple. En primer lugar, cuando sueña en un hombre que sin ser necesariamente bueno por naturaleza, es inocente. En segundo lugar cuando remite a las imágenes solares. En tercer lugar cuando sospecha, sin duda ingenuamente, que el futuro nos reserva una sociedad buena que vendría a cerrar el círculo de la inocencia, es decir, que nos hace volver a la inocencia primitiva», recogido en *Entre la poesía y el conocimiento*, México, FCE, 2001, p.417. Sobre la palabra como ofrenda, como forma de sacrificio por los demás, remito a mi ensayo, «Formas de lo sagrado en María Zambrano», en *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Universidad de León, 2013, pp.59-70.

VIII. Poemas no recogidos en libro

La trayectoria poética de César Vallejo muestra un proceso coherente que va desde el modernismo decadente de *Los heraldos negros* hasta la experiencia revolucionaria de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por el vanguardismo de *Trilce*. A lo largo de dicho proceso la palabra aparece como revelación del hombre, manteniéndose en todo momento la actitud compasiva en relación con el prójimo. Tal actitud, que en la escritura vallejiana se mueve desde la desesperación a la confianza, no desaparece en ninguna de las tres etapas señaladas, variando tan sólo su intensidad en función del amor a lo humano, de una piedad sublimada por el dolor («Je sais que la douleur est la noblesse unique», afirma Baudelaire). Sentirse abandonado, caer en la incertidumbre, lleva a tomar conciencia de lo efímero del tiempo, expresión de las grietas abiertas, de los vacíos de la memoria, huellas de algo subterráneo, oprimido por la historia, que tarde o temprano termina aflorando. Desde un sentido cristiano de la vida, que se mueve del pecado a la redención, Vallejo fue siempre un revolucionario activo, en lo moral y en lo poético, y su palabra, por amor a la verdad, busca siempre reconciliarse con la realidad. Este sentido íntegro de lo humano, tanto más vivo cuanto más real, está presente a lo largo de su trayectoria, tanto en los poemas publicados como en los que no han sido recogidos en libro, quedando estos últimos como huellas no exploradas en toda su extensión, como gérmenes de una fraternidad que renace purificada. Son muchos los poemas que tratan de recoger la vida en su integridad, al margen de lo que pide la moda en cada momento, que pretenden salvar lo inmediato del vivir de la falsa historia. Quisiera detenerme en cuatro de ellos: El primero se reduce a un cuarteto, fragmento o resto de un soneto que no ha llegado hasta nosotros, y dice así:

PIENSO DE MI AUSENCIA EN MI CAMINO...
(una estrofa)

Pienso de mi ausencia en mi camino
ya no volver a verte cual te dejo;
largo es el tiempo por el que me alejo
¡ay! amiga: variable es el destino.

Si la poesía de Vallejo muestra de principio a fin una reflexión sobre la existencia, no parece que tales versos sean ocasionales ni producto tan sólo de una pasión adolescente, como parece aludir el acróstico. Al contrario, la transitoriedad de la vida, expresada en el texto por el hipérbaton del primer verso («Pienso de mi ausencia en mi camino»), cuya translocación tiende a destacar el sentimiento de ausencia; el uso del adverbio temporal («ya»), con su sentido de la actualización; los puntos suspensivos del título, que quiebran la continuidad del discurso, dejándolo en suspenso, y la interrogación exclamativa del verso final («¡ay!»), que destaca la función expresiva del sujeto poético; y el símbolo del «camino» como prueba existencial de la vida que se vive cansadamente, van todos ellos en función de la forma verbal en presente («Pienso»), que lejos de ser utilizada en sentido cartesiano tiene que ver más con la reflexión sobre la vida humana como forma de realización en el tiempo. Tal vez por eso, el tema medular del camino, que ya aparece de forma clara en la última etapa de Rubén Darío («En medio del camino de la vida... / dijo Dante. Su verso se convierte: / en medio del camino de la muerte», escuchamos en «Thánatos»), no ha dejado de prolongarse en la poesía de Vallejo, como vemos en el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos* («jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi *camino*, a verme solo»). En el carácter fragmentario de toda representación de la vida, el destino humano, con su perfil abierto y no determinado, no puede reconocerse más que en la soledad, experimentarse siempre en camino. Caminar es el destino del hombre y, por lo que se refiere al lenguaje, corresponde a un proyecto regenerador de la escritura, a un estado naciente de lo real, como si la palabra, borrando todo lo que empobrece la expresión, volviese a mirar de nuevo el mundo[53].

Desde sus comienzos, la vida de Vallejo estuvo marcada por un drama hecho de contradicciones y desgarros. No es extraño que se sienta preocupado por sondear el misterio de nuestro destino, de convertir el dolor, que se revela como algo vital, en aventura lingüística. El poeta peruano supo proyectar, mejor que nadie, su desgracia sobre los más indefensos, haciendo de la palabra un lugar de la vida transformada, como vemos en este juvenil poema, recientemente descubierto:

INDIECITA

Indiecita que caminas
sin saber a dónde vas
por quebradas y colinas
¿Por qué siempre triste estás?
En tus ojos hay arranques
nostalgiosos de la luna,
y en tus pies con toscos llanques
todo el frío de la puna.
Con tu rueca en el camino
vas hilando y vas fingiendo
esa rueca del destino
que tu historia va tejiendo.
Indiecita que caminas
sin saber a dónde vas,
¿tus miradas peregrinas?
Débil eco mudo y triste
de otros tiempos que pasaron
tú no sabes lo que fuiste.
Unos blancos se llevaron
todo el oro de tus minas
y por eso pobre estás
indiecita que caminas
sin saber a dónde vas.
Tú naciste dolorida
resignada pero fuerte;
Tú no sabes de la vida
tú no sabes de la muerte,
pero vives la dulzura
de vivir sin saber nada
como el cóndor en la altura

como el río en la quebrada,
como siempre vas a pie,
ignorante de tu herida
oye aquesto que yo sé
el camino de la vida
más que flores tiene espinas
y mejor…mejor no sepas más
indiecita que caminas
sin saber a dónde vas.

La poesía, en cuanto unidad viva y autónoma, alcanza toda su fuerza de sus desgarros o de sus encuentros. Mediante el sabor de una lengua, cuyo poder evocador convierte el dolor en afirmación contra la adversidad, la palabra se muestra como la auténtica vía que nos abre a lo infinito. Sorprende, en efecto, este poema juvenil por su honda emoción y radical maestría, sobre todo en un momento de aprendizaje donde el poeta peruano no era dueño todavía de sus medios expresivos. Hay un viejo tópico, el de la vida como camino, cuya incertidumbre pone en comunicación el doble reino de la vida y de la muerte. Desde el valor afectivo del diminutivo, ya presente en el título y a lo largo del poema («Indiecita»), hasta el valor sugerente de los puntos suspensivos de los versos finales («y mejor…mejor no sepas más»), pasando por las formas verbales en gerundio («vas hilando y vas fingiendo», «va tejiendo»), que dan al discurso un ritmo demorado; el hondo patetismo de las interrogaciones («¿Por qué siempre triste estás?», «¿tus miradas peregrinas?»); la reiteración de una misma estructura gramatical («Indiecita que caminas / sin saber a dónde vas»), que, al repetirse al principio y al final del poema, le da una estructura circular; y el símbolo de la «rueca», ligado al de las Parcas que rigen nuestro destino, del que participan en su devenir tanto «el cóndor» como «el río», lo que se pone de manifiesto es la ignorancia frente a un destino capaz de triturarnos. Mas la importancia de todo ello es que Vallejo logra comunicarlo mediante un lenguaje natural, lleno de arcaísmos («arranques nostalgiosos», «aquesto») e indigenismos («llanques», «puna»), que, al aplicarlo a realidades existenciales, da al discurso un nuevo vigor expresivo. En poemas como éste, donde el personaje, sometido a explotación («Unos blancos se llevaron / todo el oro de tus minas»), tiene el más mínimo de los

nombres, la voz sube desde lo más profundo y construye su expansión sobre el recuerdo del dolor, como si bebiera de una fuente inagotable y duradera[54].

Al momento de composición de *Trilce* pertenecen tres poemas no incluidos en la primera edición de 1922: el soneto monosilábico «El dolor de las cinco vocales», escrito bajo el clima de ruptura de las relaciones de Vallejo con Otilia Villanueva; «Fabla de gesta», que es un fragmento de una composición más amplia hoy perdida, escrita por Vallejo durante su prisión en Trujillo; y «Trilce», que, a pesar de ser publicado posteriormente en la revista *Alfar* en 1923, hace pensar en una posible transferencia al título del libro, lo cual nos lleva a situarlo en un momento anterior a la primera edición. En efecto, el cambio de título de *Los Cráneos de bronce* por *Trilce* no hace más que confirmar un proceso de fundación, que es a la vez tránsito y apertura, hecho visible en la inversión del lenguaje. La ruptura verbal, practicada desde la aventura y el riesgo, constituye una figuración nueva, abierta a lo imposible, objeto de toda poesía, a un lugar desconocido, marcado por el no saber, que sólo el poeta conoce y cuya búsqueda o exploración se convierte en condición irreversible de la escritura poética:

TRILCE

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.

Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.

Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Más acá de mí mismo y de
mi par de yemas, lo he entrevisto
siempre lejos de los destinos.

Ya podéis iros a pie

o a puro sentimiento en pelo,
que a él no arriban ni los sellos.

El horizonte color té
se muere por colonizarle
para su gran Cualquiera parte.

Mas el lugar que yo me sé,
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

—Cerrada aquella puerta que
está entreabierta en las entrañas
de ese espejo. —¿Esta?— No; su hermana.

—No se puede cerrar. No se
puede llegar nunca a aquel sitio
do van en rama los pestillos.

Tal es el lugar que yo me sé.

La contemplación o vislumbre de lo poético exige el ingreso en un reino superior y distinto. Y esta visión de lo poético, de una presencia que se asume como ausencia, viene caracterizada en el poema por el uso de los deícticos («*este* mundo», «*este* sitio», «*esta* vida», «*aquella* puerta», «*ese* espejo», «*aquel* sitio»), que sirven para dar el enlace caracterizador a la expresión; la presencia de incisos explicativos («nada menos», «en verdad»), que revelan el grado de intromisión del hablante en lo que dice; la reiteración anafórica de una misma estructura sintáctica a lo largo del poema («Tal es el lugar que yo me sé»), con la sutil variación de lo indeterminado («un lugar») a lo determinado («el lugar»), que así se convierte en unidad de sentido y en eje estructural del poema; y de símbolos liminares como «el horizonte», «la puerta» y «el espejo», que ponen de relieve la naturaleza marginal de la escritura poética, que se da siempre fuera de lo habitual, en «Cualquiera parte», o como dice San Juan de la Cruz en el *Cantico espiritual*, «en parte donde nadie parecía». Por lo demás, la intuición de ese «lugar que yo me sé», alejado del mundo cotidiano, tiene mucho que ver con el poema de la fuente del místico carmelita («Aquella fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida»),

en donde la percepción de lo divino se relaciona con la búsqueda de lo originario que caracteriza a lo poético. Desde este punto de vista, no resulta sorprendente que el título de este poema haya pasado al libro entero, porque lo que pretende Vallejo con esta obra singular es abrirnos a la inocencia mediante la ruptura lingüística, puesto que no es posible el conocimiento del mundo sin la ingenuidad de la mirada[55].

En su crónica «Los artistas ante la política», fechada en París en noviembre de 1927 y publicada en *Mundial* el 30 de diciembre del mismo año, declara Vallejo arremetiendo contra Diego Rivera y Maiakovsky: «Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico de la propaganda o de la barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu?». De tales palabras parece deducirse la existencia de un estado espiritual, más que político, necesario para expresar la profundidad de la experiencia poética, en armonía con la humana, que se expresa en el arquetipo de la «madre unánime», madre de las madres, y en la revelación del «verbo encarnado», que pretende ser «el Hijo Eterno». Habría, pues, que situar este cuarto poema en los orígenes, en el momento de formación de toda escritura, que encierra todas las demás del mundo:

LOMO DE LAS SAGRADAS ESCRITURAS

Sin haberlo advertido jamás, exceso por turismo
y sin agencias
de pecho en pecho hacia la madre unánime.

Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha,
Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO,
pues para ser humano tus brazos son escasamente iguales
y tu malicia para ser padre, es mucha.

La talla de mi madre moviéndose por índole de movimiento,
poniéndome serio, me llega exactamente al corazón:
pesando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,
mi madre me oye en diámetro callándose en altura.

Mi metro está midiendo ya dos metros,
mis huesos concuerdan en género y en número

y el verbo encarnado habita entre nosotros
y el verbo encarnado habita, al hundirme en el baño,
un alto grado de perfección.

Escrito a raíz de una profunda crisis interna, pues la relación con Georgette había quedado en suspenso durante la primavera de 1927, el sujeto lírico acude a la figura de la madre como fondo intemporal de permanencia. Ya lo había hecho en algunos poemas de *Trilce,* como el III, el XXIII y el XXVIII, donde la madre aparece como centro originario e inagotable. Ahora, unida a la creación del verbo primordial, de ahí la cita del Himno al Logos de Juan («y el verbo encarnado habita entre nosotros»), se refuerza aún más su maternidad como principio constitutivo. En función de esa madre cósmica, en analogía con París, madre de todas las ciudades, se revela la proyección profética y redentora del Hombre como «HIJO ETERNO», cuya escritura en mayúscula, además de despertar la atención del lector, muestra una identificación del hablante con esa figura regeneradora, según pone de manifiesto la forma apelativa del imperativo («Escucha»). De este modo, quien se expresa en el poema, fuera del espacio y del tiempo, es «el verbo encarnado», donde habita el arquetipo de «la madre unánime», es decir, la palabra poética como Verbo hecho carne, con su enorme poder de alojamiento. En este sentido, la «caída de vuelo», en la que hay una posible alusión al mito de Ícaro, revela, en su doble movimiento de ascenso y descenso, el impulso de lo materno, donde no hay interrupción, sino continuidad, la búsqueda imposible de la belleza («un alto grado de perfección»). En el fondo, lo que el hablante nos dice es que la poesía pre-existe y que su conocimiento se adquiere desde la interioridad de un centro espiritual que lo abarca y lo comprende todo[56].

---

53 Estos primeros versos de Vallejo, que aparecen en la sección «Correo Franco», de la revista limeña *Variedades* (Año VII, núm.197, 9 de diciembre de 1911, p.1487), fueron severamente criticados por Clemente Palma. El primero en divulgar estos versos inaugurales de Vallejo fue A.Spelucín, «Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética», en *Aula Vallejo*, núms.2-4 (1962), pp.29-104. En cuanto a la conciencia de lo temporal en la escritura vallejiana, que forma parte de su visión poética de la existencia, tengo en cuenta, entre otros, el artículo de M.Ibérico, «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo», en *Revista Peruana de Cultura*, 4 (1965),

pp.47-63.

54 La duda, el estado de incertidumbre, forma parte de lo poético. El que duda aprende a resistir frente a lo establecido. De esta tensión, dramática e incierta, ha hablado A.Bazán en su estudio, *César Vallejo: dolor y poesía*, Lima y Buenos Aires, Mundo América, 1958. Respecto a la historia textual del poema, remito al trabajo conjunto de E.Gaitán y C.León, *La poesía en el periodismo cajamarquino,* Municipalidad Provincial de Cajamarca, 2013, Vol.II.

55 Desde un punto de vista antropológico, que engloba tanto lo existencial como lo poético, el regreso mítico a los orígenes aparece analizado por J.F.Rivera Feijoo en su estudio, *César Vallejo. Mito, religión y destino*, Lima, Amaru, 1984. En esta misma línea, también es importante el artículo de J.I.López Soria, «El no-saber como actitud existencial en César Vallejo», en revista *Amaru*, 5 (enero-marzo 1968), pp.91-92. Respecto a la ruptura lingüística, que ya está en este poema y que va a ser característica de la fase trílcica, señala J.Ortega: «Esa demanda extremada sobre el lenguaje exige no sólo decir más de lo que dice, sino también decirlo de nuevo, como si nada estuviese dicho», en *César Vallejo. La escritura del devenir*, Barcelona, Taurus / Penguin Random House. 2014, p.85.

56 Sobre este poema, que se publicó en la revista *Mundial* de Lima en 1927, señala A.Coyné: «Al año siguiente, Luis Alberto Sánchez presenta a los lectores de *Mundial* dos nuevos poemas: el primero de ellos se titula *Lomo de las sagradas escrituras* y, a través de la presencia de la madre como símbolo ya universal, en un clima continuo de orfandad, anuncia las proyecciones proféticas y redentoras de las últimas obras», en *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1959, p.138. En cuanto al análisis del poema, remito al estudio de J.Larrea, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp.152-158.

IX. César Vallejo y los poetas españoles del siglo XX

De la combinación entre tradición y vanguardia nace lo mejor de la Generación del 27, cuyo momento histórico es el de la Segunda República, la del 14 de abril de 1931, hecho que parece hoy olvidarse, y cuya claridad, el núcleo que la constituye, radica en el pensamiento liberal heredado de la Institución Libre de Enseñanza. Porque los distintos componentes de esta Generación intentaron ser fieles a la sencillez expresiva de Juan Ramón Jiménez, lograda con riguroso esfuerzo, sabiendo adaptarse a los experimentos de las vanguardias sin renunciar a la tradición de la lengua en la que se formaron, pues sin la escucha profunda de lo propio, de lo más íntimo, no puede darse la voz poética. Más que la pretendida amistad entre sus miembros, tomada como norma irrefutable por ciertos críticos, lo que da singularidad a sus componentes, tanto a los que se quedaron en España como a los que se marcharon al exilio, fue la elaboración de una escritura que vaya al fondo de las cosas, como en su momento lo intentaron poetas como T.S.Eliot y E.Pound, pues sólo a fuerza de establecer una relación profunda con las cosas la poesía se vuelve expresión emocional del pensamiento («Expresar una emoción precisa exige una capacidad intelectual tan grande como expresar un pensamiento preciso», escribe Eliot en sus *Ensayos*). Vallejo fue, en grado sumo, el poeta de la emoción precisa, de la instalación en lo naturalmente poético, como si entre el poeta y la poesía no hubiese distancia. En este sentido, Vallejo transforma en poesía todo cuanto toca, lo mismo que Huidobro, para quien cualquier palabra puede ser poética a condición de que se la trate como tal.

Cuando Gerardo Diego empieza a conocer la obra poética de César Vallejo por medio de su amigo Juan Larrea a partir de 1936, quien le había llevado *Los heraldos negros* y *Trilce* en septiembre de 1929, ya se

había producido el encuentro del poeta santanderino con Huidobro, que pasa por Madrid en 1918, y la consiguiente asimilación de la estética creacionista, continuada después por el ultraísmo, donde lo que más cuenta es lo que el lenguaje poético tiene de interioridad creadora. Quiere ello decir que tanto el Prólogo de José Bergamin como el poema «Valle Vallejo» de Gerardo Diego, que figuraron al frente de la segunda edición de *Trilce* en 1930, hay que entenderlos en función del contexto vanguardista, de renovación incesante, donde el dominio de la inteligencia y la autonomía del poeta frente a la naturaleza contribuyen a la integridad del hombre total. Aunque la meditada arquitectura del creacionismo dista bastante de la subversión lingüística de *Trilce*, no por ello Vallejo dejó de permanecer fiel a la raíz humana de la poesía de Huidobro, a su plena actividad creadora, que tiende a armonizar emoción y reflexión, siendo esa unidad de lo familiar y lo extraño la que pone de manifiesto Gerardo Diego en su poema sobre Vallejo. Y dado que éste, lo mismo que Huidobro, vivió siempre en el filo de la contradicción, lo que pretende Diego en su poema es rescatar el valor originario de la palabra, la respiración de un ritmo natural de la expresión, insólito por entonces en la poesía española, capaz de conciliar por sí mismo vida y muerte:

VALLE VALLEJO

Alberto Samain diría Vallejo dice
Gerardo Diego enmudecido dirá mañana
y por una sola vez Piedra de estupor
y madera dulce de establo querido amigo
hermano en la persecución gemela de los
sombreros desprendidos por la velocidad de los astros

Piedra de estupor y madera noble de establo
constituyen tu temeraria materia prima
anterior a los decretos del péndulo y a la
creación secular de las golondrinas
Naciste en un cementerio de palabras
una noche en que los esqueletos de todos los verbos
[intransitivos
proclamaban la huelga del te quiero para siempre
[siempre siempre

una noche en que la luna lloraba y reía y lloraba
y volvía a reír y a llorar
jugándose a sí misma a cara o cruz
Y salió cara y tú viviste entre nosotros

Desde aquella noche muchas palabras apenas nacidas
[fallecieron repentinamente
tales como Caricia Quizás Categoría Cuñado Cataclismo
Y otras nunca jamás oídas se alumbraron sobre la tierra
así como Madre Miga Moribundo Melquisedec Milagro
y todas las terminadas en un rabo inocente

Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas
en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido
Vives tú con tus palabras muertas y vivas
Y gracias a que tú vives nosotros deshauciados acertamos a
[levantar los párpados
para ver el mundo tu mundo con la mula
y el hombre guillermosecundario y la tiernísima niña y
los cuchillos que duelen en el paladar
Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente
terminaremos por existir
si tú te empeñas y cantas y voceas
en tu valiente valle Vallejo

Decía Baudelaire que el léxico del poema anticipa ya el tono del mismo. Resulta evidente que términos como («Caricia Quizás Categoría Cuñado Cataclismo») y («Madre Miga Moribundo Melquisedec Milagro»), que además van escritos en mayúscula y se relacionan entre sí por el juego de las aliteraciones, concentran la atención del oyente en un mismo esfuerzo creador, destacado en la escritura del poema por la ausencia de puntuación. A esa selección léxica hay que añadir otros recursos expresivos no menos importantes, como el juego fónico de la paronomasia, presente en el título («Valle Vallejo») y en el verso final («en tu valiente valle Vallejo»), que asocia lo poético con lo vital; la reiteración de una misma estructura sintáctica («Piedra de estupor y madera noble de establo»), con la leve sustitución de «dulce» para «noble», que alude al intento de fundir los contrarios, de integrar lo insólito y lo real, lo familiar y lo extraño, lo cual viene confirmado por el aislamiento de la cuarta estrofa,

destacada en el conjunto por su menor extensión («Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas / en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido»), donde el sintagma simbólico «pájaros a gatas», tiende a fundir lo grave y lo aéreo, lo que pesa y lo que tiende al vuelo, movimiento característico de lo poético; la creación de neologismos («requetemuerto», «hombre guillermosecundario»), con los que el poeta peruano pretende expandir el idioma; y la proliferación de símbolos a lo largo del poema («la piedra», «el péndulo», «las golondrinas», «la noche», «la luna», «la tierra», «los cuchillos»), siendo el símbolo lunar, con su doble movimiento de destrucción y creación («volvía a reír y a llorar»), el que concentra el significado del poema. En efecto, la evocación del poeta peruano se hace aquí desde la unidad de vida y muerte, constante en su escritura («Vives tú con tus palabras muertas y vivas»), y gracias a la posibilidad de lo germinal («tu temeraria materia prima»), anterior a toda creación, nosotros podemos «levantar los párpados / para ver el mundo», asomarnos a lo real, a aquello que vive y no se ve, en busca de la inocencia. En realidad, lo que aquí se expresa es una disolución en la Unidad creadora, entendida como un acto amoroso y lingüístico («una noche en que los esqueletos de todos los verbos intransitivos / proclamaban la huelga del te quiero para siempre siempre siempre»), una Unidad donde los contrarios se confunden y que se sitúa más allá del tiempo. En este poema de homenaje, Gerardo Diego supo captar lo esencial de la poética vallejiana: una libertad sin límites en la muerte por amor, el hilo infinito de la destrucción creadora en que todo será eternidad[57].

La voz estremecida de Vallejo dejó una profunda huella entre los poetas españoles que se dieron a conocer en la inmediata posguerra, a la que pertenece la Generación de 1936, llamada también la «Generación del toro» por su sentido sacrificial. Entre los poetas adscritos al grupo poético de Rosales, vinculados en sus inicios al relativo aperturismo de la revista *Escorial*, ninguno tan dispuesto a percibir el espíritu de la poesía vallejiana, con su honda carga emocional, como Leopoldo Panero, siempre atento a las nuevas voces que venían de la otra orilla, pues había publicado una *Antología de la poesía hispanoamericana* en 1944, y que escribió el poema «César

Vallejo», dedicado a José María Valverde, relacionado por entonces con el estudio de la poesía de Vallejo, del que publica dos importantes ensayos, recogidos en *Estudios sobre la palabra poética* (1952), y que figura entre lo mejor de nuestra lírica. Perteneciente a su obra *Escrito a cada instante* (1949), donde cada poema contiene dentro de sí al hombre en su exigencia concreta, el lenguaje poético intenta salvar, con su ritmo fluyente, instantes de existencia y se convierte en reflujo emocional de la experiencia vivida. Todo lo que es durable es el don de un instante. Y lo que pretende rescatar Panero, en su evocación de Vallejo, es un «soplo de ceniza caliente», el resto de una memoria marcada por el dolor y que sobrevive en la palabra:

CÉSAR VALLEJO

¿De dónde, por qué camino había venido,
soplo de ceniza caliente,
indio manso hecho de raíces eternas,
desafiando su soledad, hambriento de alma
insomne de alma hacia la inocencia imposible,
terrible y virgen como una cruz en la penumbra;
y había llegado hasta nosotros para gemir, había venido
para gemir, aunque callaba tercamente en su corazón ilusorio,
agua trémula de humildad
y labios que han besado mucho de niño?

Callaban, llenas de miedo, sus palabras,
lo mismo que abrir una puerta golpeando en la noche;
transparente, secretamente vivo en la tierra,
transido en las mejillas de palidez y de tempestad en huesos;
y el eco cauteloso de sus plantas desnudas
era como la hierba cuando se corta;
y su frente de humo gris,
y sus mandíbulas dulcemente apretadas.

Indio bravo en rescoldo y golondrinas culminantes
[de tristeza,
había venido, había venido caminando,
había venido de ciudades hundidas y era su corazón
[como un friso de polvo,

y eran blancas sus manos todavía,

como llenas de muerte y espuma de mar;
y sus dientes ilesos como la nieve,
y sus ojos en sombra, quemados y lejos,
y el triste brillo diminuto de su mirada infantil.

Y estaba siempre solo, aunque nosotros le quisiéramos
ígneo, cetrino, doloroso como un aroma,
y estaba todavía como una madre en el rincón donde
[envejecen las lágrimas,
escuchando el ebrio galope de su raza y el balar de las ovejas
[recién paridas,
y el sonido de cuanto durmiendo vive
en el sitio de la libertad y el misterio.

¡Ay! Había venido sonriendo, resonando como un ataúd
[hondamente,
descendiendo de las montañas, acostumbrado al último rocío,
y traía su paisaje nativo como una gota de espuma,
y el mar y las estrellas llegaban continuamente a su
[abundancia,
y lejos de nosotros, no sé dónde,
en un rincón de luz íntimamente puro.

Después hizo un viaje hacia otra isla,
andando sobre el agua, empujado por la brisa de su espíritu,
y un día me dijeron que había muerto,
que estaba lejos, muerto;
sin saber dónde, muerto,
sin llegar nunca, muerto;
en su humildad para siempre rendida, en su montón de noble
[cansancio.

Para mantener un diálogo con una figura viviente que no se quede en la simple evocación, recordemos que Vallejo pasó por Astorga en 1931, el hablante recurre aquí a un lenguaje particularmente afectivo, cargado de una fuerte tensión emocional, que trata de conjurar la distancia con el objeto de que esa voz que viene de lejos («y lejos de nosotros, no sé dónde»), resulte lo más próxima posible. Y si para cualquier poeta la tradición recibida implica una transmutación, no hay poema que, sin ofrecer algo único, no pueda rozar lo universal. Esta trascendencia de lo inmediato es propia de la escritura de Panero

y, de modo especial, de *Escrito a cada instante*, donde el poeta, a fuerza de vivir el instante, de mantener en suspenso la vida y la historia, como sucede en el inolvidable poema «El peso del mundo», de este mismo libro, llega a vivir la eternidad. Mas para llegar a lo absoluto del instante creador, para salvar lo duradero de lo efímero del tiempo («Lo más frágil es lo que más dura», dice Cernuda en uno de sus poemas), necesita el lenguaje limpiarse de retóricas y modas, permanecer apegado a la inmediatez del vivir, que es lo que hizo Vallejo en su momento. De ahí que los recursos expresivos que utiliza Panero en este poema, como el polisíndeton o repetición del nexo lógico («y»), que hace lento el curso del verso; la combinación verbal de pretérito y gerundio («había venido caminando, sonriendo, resonando, descendiendo»), que nos presenta la acción en su aspecto durativo; la reiteración anafórica de idénticas estructuras sintácticas, sobre todo en la parte final del poema («sin saber dónde, muerto», «sin llegar nunca, muerto»), que dan un tono de vehemencia a toda la composición; la serie de símiles («*como* una madre en el rincón donde envejecen las lágrimas») y metáforas apositivas («y el triste brillo diminuto de su mirada infantil»), que recogen, respectivamente, los temas de la madre y la infancia, sustanciales en la escritura vallejiana; y el estado de soledad del personaje evocado («Y estaba siempre solo»), que supone el compromiso máximo del poeta con la realidad en su plenitud, vayan todos ellos en función de esa particular irrupción de lo humano, de lo prójimo o lo próximo, que es lo que da toda su singularidad a la expresión vallejiana. Asimilando sus dos grandes aportaciones, solidaridad en lo temático y renovación en lo formal, lo que ha pretendido Panero es ofrecernos la vibración espiritual de una figura arraigada en lo originario («indio manso hecho de raíces eternas») y cristológico («andando sobre el agua, empujado por la brisa de su espíritu»), un sentido religioso de la expresión poética, percibida como aproximación a la realidad de la cual depende y a la que tiende siempre. Para estos poetas, el poner el alma al descubierto no mengua su espiritualidad, sino que la acrecienta, puesto que, fieles ambos a la verdad de lo humano, su expresión, a fuerza de abismarse «en las mesmas aguas de la vida», según hacía Santa Teresa, se vuelve cada vez más hacia lo absoluto del

origen, hacia el misterio del que están tramadas las cosas[58].

En la conocida entrevista que Antonio Núñez hizo a Blas de Otero en junio de 1968, al contestar a la pregunta sobre su identificación con los autores españoles, responde el poeta bilbaíno: «En poesía, con Fray Luis, el Romancero y el Cancionero tradicional y popular. Por otra parte, el peruano César Vallejo y el turco Nazim Hikmet son, a mi entender, dos de los cuatro o cinco poetas más grandes de este siglo». Por lo que se refiere a la presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra, no se circunscribe tan sólo a la Generación de 1936, sino que va más allá de ella, destacando con especial intensidad en los poetas que escriben a lo largo de los años cincuenta, los llamados «poetas sociales», convencidos de la capacidad del lenguaje poético para transformar un mundo dominado por la injusticia y el dolor, según el conocido verso de Celaya. De todos ellos, fue Blas de Otero el que mejor asimiló el espíritu vallejiano, sobre todo el de sus libros de madurez, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, donde la expresión poética se ofrece como acogida de la fraternidad. Podríamos poner algunos ejemplos significativos: la invocación «Madre y maestra», del poema XV de *España*, resuena en «Por venir»; «Impreso prisionero» recuerda el poema «Salutación angélica», de *Poemas humanos*; «La muerte de Don Quijote» intercala distintos versos de Quevedo y Vallejo, concretamente del soneto que comienza «Miré los muros de la patria mía», y del poema «Masa», de *España*; y «Oigo, patria…» recuerda el poema «Gleba», de *Poemas humanos*. Pero tal vez sea el poema «1892-1938», no recogido en libro, uno de los que mejor sintetiza la trayectoria poética vallejiana y propone una poética de la poesía asentada en la contradicción:

1892-1938

Pluma de rayo
y viento,
labio antiguo de indio
y vértigo,
lengua castellana,
ardida por Quevedo,
contradicción
entre frente y pecho,

Santiago de Chuco,
París lloviendo:
se llamaba
César Vallejo.

Lo desconocido, lo totalmente otro, acaba siempre por abrir el pensamiento del poema. El retrato que aquí nos ofrece Otero de Vallejo, centrado en su personalidad angustiada y expresión desgarradora, debe entenderse a partir del término «contradicción», palabra clave, cuyo aislamiento en el poema sirve para llamar la atención del lector sobre un proceso dialéctico, visible en la capacidad de la escritura para conciliar los extremos de una experiencia biográfica («1892-1938», «Santiago de Chuco-París»), marcada por el dolor y la esperanza; la duración del gerundio («París lloviendo») y el imperfecto («se llamaba»), únicas formas verbales para expresar la evocación, sobre todo la segunda, destacada por el desplazamiento; la flexibilidad rítmica del encabalgamiento («Pluma de rayo / *y viento*», «labio antiguo de indio / *y vértigo*»), que da una elasticidad melódica al verso; y el símbolo del fuego («lengua castellana, / *ardida* por Quevedo»), que además de mostrar la afinidad de Vallejo con el poeta barroco, constante en su escritura, pone de relieve la destrucción creadora de la palabra poética, pues el poema sólo se constituye en su vivo abrasar. Al aparecer términos pertenecientes a un mismo campo semántico en posiciones equivalentes («Pluma», «labio», «lengua»), el lenguaje que los integra se potencia con su significado, proyectándolo sobre la movilidad del fuego, cuyo ser nunca está quieto, y haciendo de la llama, forma de la palabra, la expresión misma de la renovación. Acaso sea esta poética del fuego, su ceniza quemante y ardor de nueva vida, la que revela la actitud apasionada de un lenguaje, lleno de vida y animación, cuya violencia apunta a un reconocimiento de lo establecido, a la explosión de lo sistemático en el residuo vivo de la palabra, que no muere y que nos mueve a hablar[59].

Nace la escritura de la unión entre realidad y trascendencia. Y como la poesía pide inmediatez, encarnación de un sentimiento en el cuerpo de la palabra, el poema se presenta como un acto único de visión. Manteniéndose en el ahora del instante destructor y creativo, la palabra viene a emparejarse con la vida en su nacimiento,

germinando en busca de su identidad verdadera. A diferencia de la poesía comprometida o politizada, demasiado apegada a lo referencial y condicionada por «la urgencia del contenido», como ocurrió en varios momentos con la poesía social, los poetas que se dan a conocer a lo largo de los años sesenta en España adoptan una *actitud crítica* ante la realidad impuesta, tal vez el rasgo que mejor los define, y utilizan un lenguaje cuestionante, semánticamente subversivo. En el fondo, lo que subyace en la escritura de estos poetas, los llamados «niños de la guerra», es el intento de liberar a la poesía de toda intencionalidad para que siga siendo fiel a su ser íntimo, lugar propio del poetizar, dado por el conocimiento, en el que va apareciendo el sentir originario, producto siempre de un largo silencio, que necesita la palabra para poder manifestarse. De ahí que sea César Vallejo, con su esfuerzo por no decir palabra («Entonces…¡Claro!...Entonces…¡ni palabra!», finaliza el poema que comienza «Y si después de tantas palabras», de *Poemas humanos*), uno de los modelos a seguir por su fidelidad a la esencia de la poesía y a la verdad de lo humano. Sabiendo adaptarse al equilibrio entre la visión sencilla y la palabra exacta, arduamente buscada por el poeta peruano, estos poetas, sustrayéndose a la tematización del estilo y haciendo del poema una totalidad de fondo y forma, vieron en la escritura de Vallejo, un poeta que se hace a sí mismo a partir de las propias raíces de la lengua, un proceso que discurre de la orfandad a la esperanza, de lo poético a lo profético. Uno de los poetas que mejor ha entendido la herencia vallejiana, su modo de desnudar la poesía de retórica, es Antonio Gamoneda, siempre atento a las escuchas profundas, el que escribió, con motivo del cincuentenario de la muerte de Vallejo en 1988, este singular poema, lleno de intensidad y dramatismo:

> Sábana negra en la misericordia:
> tu lengua en un idioma ensangrentado.
> (Mi madre está en el corazón de César Vallejo).
>
> Sábana negra en la sustancia humana,
> la que llora en tu boca y en la mía
> y, atravesando dulcemente llagas,
> ata mis huesos a los huesos de César.

Hay mucha soledad y perros blancos
ante mis ojos. Tú eres bello en la muerte
pero hierves en mí. Sal de mi lengua.
Dame la mano para entrar en la nieve.

Resulta evidente que sin este primer poema, hecho desde la identificación con los elementos sustanciales de la escritura vallejiana, el dolor de vivir y la expresión emocional, no hubiera sido posible el que aparece en la tercera sección del *Libro del frío* (1992), significativamente titulada «Aún», espera o antesala del ingreso en la muerte, en el reino de lo posible, y que constituye un verdadero ejercicio de re-escritura:

Sábana negra en la misericordia:
tu lengua en un idioma ensangrentado.

Sábana aún en la sustancia enferma,
la que llora en tu boca y en la mía
y, atravesando dulcemente llagas,
ata mis huesos a tus huesos humanos.

No mueras más en mí, sal de mi lengua,
Dame la mano para entrar en la nieve.

Una de las claves de toda escritura consiste en ir asistiendo a su propia formación. El propio Gamoneda ha confesado varias veces no estar dispuesto a renunciar a la práctica de la *re-escritura*, tal vez porque muestra el movimiento de metamorfosis en que lo poético se inscribe. De modo general, la re-escritura es un proceso que tiende hacia una mayor sobriedad de la expresión, pero en esta simplificación hay que tener en cuenta tres momentos relacionados entre sí: lo que se conserva, lo que se suprime y lo que se presenta como nuevo. En cuanto a lo primero, se mantiene en ambos poemas un mismo lenguaje apelativo, visible sobre todo en el uso del imperativo («Sal», «Dame»), que indica una misma experiencia compartida, y en las imágenes simbólicas del lienzo («Sábana negra en la misericordia»), que funde lo blanco y lo negro, la vida y la muerte, en la construcción paradójica, y de la nieve («Dame la mano para entrar en la nieve»), reveladora de la unión entre la muerte y el lenguaje. Respecto a lo

segundo, se prescinde de la aclaración o comentario del paréntesis («Mi madre está en el corazón de César Vallejo»), que alude al sentimiento de orfandad, y se suprime la tercera estrofa, aunque no del todo, por reiterar elementos que tienen que ver con la violencia transgresora («ira», «infección», «estruendo»). En cuanto a lo tercero, es preciso detenerse en dos leves variaciones significativas, la de «Sábana negra en la sustancia humana» por «Sábana negra en la sustancia enferma», donde el nuevo adjetivo pone de relieve la experiencia del dolor, y la de «ata mis huesos a los huesos de César» por «ata mis huesos a tus huesos humanos», donde la sustitución del nombre del poeta por la tropología somática de los huesos da a la expresión una dimensión universal. A ello habría que añadir un verso de nueva creación («No mueras más en mí, sal de mi lengua»), en donde se pone de manifiesto la muerte como fundamento de la vida y la posibilidad de acceder, por el lenguaje, a un mundo mejor. En todo caso, lo que conmueve a estos dos espíritus afines es el triunfo de la vida sobre la muerte, el milagro de la resurrección que se percibe en el poema «Masa», una insólita densidad dramática donde la anécdota realista queda trascendida y el sentimiento necesita corporeizarse, hacerse hueso, para ser durable, para expresar, desde la emoción angustiada, la exaltación de la vida y su prolongación[60].

El descrédito de los poetas sociales a lo largo de los años sesenta y la actitud crítica de los poetas del medio siglo ante una realidad impuesta, producto del enmascaramiento oficial, llevaron a «los poetas novísimos» a distanciarse de lo sentimental y a concentrar sus esfuerzos en una práctica poética cada vez más compleja y elaborada, en donde la aparición de lo cultural, entendido como asimilación integradora, no es un fin en sí mismo, sino un medio para trascender la circunstancia habitual. Cuando Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas y Jaime Siles se valen de referentes culturales en sus poemas, éstos no están condicionados por el uso de lo cultural, elemento imprescindible para la comprensión del poema, sino que forman parte de una tradición artística más amplia, cuya forma dinámica, viva y operante, sirve para iluminar un fondo de experiencia oculta, con lo cual lo que se acentúa es la relatividad de la palabra poética. He procurado no emplear el tópico de la renovación

del lenguaje, ya iniciada por los poetas anteriores a los novísimos, para referirme a la nueva experiencia artística que se crea en el poema, sometida a una prueba continua. Frente a los poetas críticos, para quienes la poesía consiste en una operación de descubrimiento, los novísimos ponen su acento en la *irrealidad*, de ahí su intento de liberarse del realismo y atravesarlo, yendo lo más allá de él, lo que llama Octavio Paz «tradición de la ruptura», y la entrega del poeta a la creación poética por ser la tarea que gobierna su vida, lo cual se traduce en un ejercicio de reflexión metapoética, hecho que implica prestar atención extrema al proceso de poetización, llamado a trascender lo meramente humano y cuyo impulso creador, de origen natural y cósmico, se convierte en huella primera para el poeta, en tabla de salvación. En contraste con la poesía anterior, demasiado replegada en sí misma, la de los novísimos, menos monocorde y más abierta, tiende a despertar al lector de lo acostumbrado y devolverlo a lo insólito, borrando toda exterioridad y dando a luz la posibilidad del nacimiento. Ciertamente, la experiencia del poeta peruano, heterogénea e irreductible, no fue asimilada por los poetas incluidos en la *Antología* de Castellet con igual medida y hay que acudir a otros poetas pertenecientes al mismo momento histórico, como José Miguel Ullán o Antonio Martínez Sarrión, para apreciar en ellos este dinamismo de la reversión. Y así, dentro del estado de indistinción que caracteriza a la escritura del primero, donde la desaparición de lo que estorba es signo de espontaneidad, hallamos el poema «César Vallejo acaba de levantarse», publicado como homenaje al poeta peruano en 1988, donde la asociación de la palabra con la muerte sirve para entrar más adentro en lo desconocido:

CÉSAR VALLEJO ACABA DE LEVANTARSE

Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa…

palpablemente lo mortal sería
recalcar la palabra
s o n á m b u l a
y arrancarle la piel del mismo cielo (acaso
para advertir en su perdón bengala

de sobremesa bicolor con causa:)
allá ello

Todo lenguaje suele hacerse con las palabras del personaje evocado, pero su disposición en el poema, su peculiar forma lingüística, es lo que revela su sentido. Nos hallamos ante un poema breve, muy marcado gráficamente, en donde la resonancia literaria con la que comienza el poema («Ya nos hemos sentado / mucho a la mesa…»), versos que pertenecen al poema «La cena miserable», de *Los heraldos negros*, con su anticipación de eternidad desde lo efímero; el desplazamiento del adjetivo «s o n á m b u l a», que concentra la atención del lector sobre el sueño como identidad profunda de todas las formas; el guión o paréntesis («acaso / para advertir en su perdón bengala / de sobremesa bicolor con causa»), cuya ruptura lingüística y cambio de entonación actúan como comentario del tema principal; y el sintagma «*allá* ello», que centra el verso final y va en letra cursiva, con clara referencia al libro de Georgette, *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos* (1978), aparecen todos ellos como signos de una relación entre el lenguaje y la muerte, que aquí se presenta a la vez como posible y palpable. En efecto, si la experiencia poética consiste en un tanteo por lo oscuro, el sueño, hermano de la muerte, nos abre a la posibilidad de lo desconocido, según pone de manifiesto la forma verbal del incondicional («sería»), seguida del adverbio de modo («palpablemente»), la que permite alumbrar lo oscuro («bengala / de sobremesa bicolor con causa»), pues la labor del poeta, igual que Orfeo, consiste en arrancar luz a las sombras («arrancarle la piel del mismo cielo»). Lejos de reducirse lo mortal a simple desaparición, contiene en sí lo aún no nombrado, lo que va más allá del deseo para hacerse presencia inmortal. De este modo, la palabra, al despertar del hondo tacto de la sombra, queda temblando en su música y dice la vida entera. Si este «pensar con las orejas», según expresión de Albrecht Wellmer para referirse a los textos de Adorno, no sería posible entrar en lo poético, cuyo mundo es otro («*allá* ello»), ni menos tender un hilo de sentido entre escritores tan lejanos entre sí. Pero si Ullán sigue la estela de Vallejo es porque su palabra «sonámbula» no cesa de alumbrar, en su transparente proximidad, el diálogo con el otro, que es una de las máscaras que adopta la muerte,

en el límite de lo invisible, el relámpago mudo de la ausencia[61].

Uno de los objetivos de la poesía consiste en desbordar la lógica del lenguaje para darnos a entender lo que está más allá de él. Si tenemos en cuenta que en la escritura de Vallejo la experiencia de orfandad se traduce en una alteridad de la lengua, en la expresión del sujeto que habla en el poema, cuya voz transforma lo conocido en algo inesperado, toda esa construcción ficticia se convierte en una de las claves de la llamada «poesía de la experiencia», la que empieza a escribirse en España a partir de los años ochenta, conocida con el nombre de la «*otra* sentimentalidad», que actúa en lo natural y se expresa en lo sencillo. Mas para llegar a lo esencial es preciso renunciar a lo anecdótico, de manera que, más que de una reproducción mimética, habría que hablar aquí de una «presencia trascendida», siendo la imaginación simbólica la que expresa la verdadera relación del sujeto lírico con el mundo. Para estos poetas, Álvaro Salvador, Luis García Montero, Javier Egea, conscientes de que las verdades de la vida pueden ser expresadas en un lenguaje comprensible para todos, siguiendo en esto los pasos de Antonio Machado y Jaime Gil de Biedma, la experiencia plena supone el encuentro con cada instante, puesto que si negamos lo inmediato no podemos acceder a lo inesperado. Nada más lejano a esta poesía que el lenguaje referencial, cuya normalización es ajena a la irracionalidad propia de lo poético, siendo su contextura simbólica, que pertenece a otro orden, la que nos mantiene en contacto con la sabiduría de lo elemental. Uno de los poetas que mejor ha aprendido a saborear lo simple de la vida, destinado a superar las contradicciones, es Javier Egea, cuya palabra, que pretende modificar el mundo desde dentro, no envejece, sino que está presente y se renueva en lo que es. En su poema «Otro romanticismo», de su libro *Paseo de los tristes* (1982), se presenta una historia de amor imposible, en donde la solidaridad con el que sufre de amor o de injusticia social, igual que ocurre en la poesía de Vallejo, es lo que lleva al sujeto poético a hablar desde el presente, desde su experiencia, y así la fuerza del discurso radica en su sencillez, en la condición de lo natural:

OTRO ROMANTICISMO

…las aguas del olvido
Garcilaso

Hay golpes en la vida, tan fuertes…Yo no sé!
César Vallejo

Te escribo nuevamente desde una tarde helada
de esas en que nos puede el sentimiento
y la obsesión —ese pingajo de la soledad—
te derriba, te ocupa, sienta plaza en tu cuerpo
y, lo más peligroso, te alumbra, te interroga.

Y ves que los renglones se estrechan,
las letras se amontonan
y comprendes el hueco imposible,
el espacio que nunca compartimos
y este bello recurso de contarte la vida
poblando de historia y de sueños
las hojas tibias del dolor
que tanto me recuerdan tus muslos o tu espalda.
Por ellos navegué durante tanto tiempo,
en ellos aprendí tantas cosas extrañas,
tanto golpe de mar,
que parece olvidarte así, de pronto,
como quien tira la luz por la ventana,
como quien se despuebla de golpe de esperanza.
¿Quién puede responder sin ningún truco
a las preguntas viejas, enquistadas,
hechas parte de ti?

¿Quién cruzará de un salto las aguas del olvido sin sentir
cómo quema en la carne la sorpresa de un día,
las sábanas de un día, los cuerpos ofreciéndose,
las ojeras del gozo al amanecer?

¿No volverá el amor,
aquel juego con náufragos y cofres,
a sorprendernos con su mano abierta,
a dejar en la playa de un hombro
como alga de plata que reposa
la saliva brillante del deseo?

Hay golpes en la vida tan fuertes…Yo no sé!

Por eso he de decirte —aunque sea por escrito—
que está la casa abierta para ti,
que te esperan los libros, el té, mi soledad,
las dudas de las tardes de domingo,
la pequeña verdad
que no se tiene en pie sin tus palabras.

No es posible saber cuando todo enmudece
y la vida se ha vuelto una sórdida esquina
si nos falló el pensamiento
o será que el mercado nos fue tragando
con sus comadres y su algarabía,
que no supimos vernos ni hablarnos
entre anuncios de sopas luminosas,
promesas y altavoces
pregonando los últimos saldos
de la felicidad.

Será que llevaremos inevitablemente
un lenguaje podrido que amarga el paladar
y te pone a escupir en mitad de la urgencia
cuando toda la historia apenas si consiste
en decirnos que sí, que nos amamos.

Y los golpes tan fuertes, las aguas del olvido,
[tan hondas…Yo no sé!
Hay cosas en la vida
que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama.

Y cartas que se escriben
cuando la prisa clava su aguijón
y te deja colgando del alero
y te da por pensar
que es posible que no nos conociéramos
aunque fuimos viviendo el mismo frío,
la misma exploración,
el mismo compromiso de seguir adelante
a pesar del dolor.

Tiene el cuerpo del amor la ilusión de lo inmediato en el espacio cambiante del poema, el hilo de la memoria que habita en el olvido y cuya pérdida la palabra intenta reconocer. Lo que pretende aquí el

hablante, utilizando la complicidad del género epistolar, es convertir el recuerdo del amor en materia de ensoñación, pues sólo así, tratando de abolir lo que ahora le desgarra, podrá alcanzar una victoria sobre el tiempo. De ahí la importancia que el sujeto poético concede al aislamiento de palabras o sintagmas claves («la pequeña verdad», «de la felicidad», «a pesar del dolor»), que concentran la atención del lector sobre la unidad que vive en lo desconocido; la ruptura en la entonación, propia del guión o paréntesis («—ese pingajo de la soledad—», «—aunque sea por escrito—»), cuyo cambio de sujeto y de verbo introduce una segunda voz que sirve de comentario al tema principal; el uso de la interrogación retórica en la quinta estrofa («¿No volverá el amor, / aquel juego con náufragos y cofres, / a sorprendernos con su mano abierta, / a dejar en la playa de un hombro / como alga de plata que reposa / la saliva brillante del deseo?»), cuya respuesta afirmativa, contenida en la pregunta, pone de manifiesto la posibilidad de que el amor regrese, aunque sea de forma ficticia; la resonancia literaria vallejiana («Hay golpes en la vida tan fuertes…Yo no sé!»), que abre *Los heraldos negros* y aparece ya en el título junto con la de Garcilaso («las aguas del olvido»), reveladora esta última de la nostalgia donde habita el vuelo sentimental de la melancolía, destacada mediante al aislamiento estrófico y que marca el límite entre el desengaño y la esperanza; y la presencia de imágenes que particularizan sentimientos abstractos («ese pingajo de la soledad», «el hueco imposible», «las hojas tibias del dolor», «la saliva brillante del deseo», «las aguas del olvido»), que suponen una manera de estar, un acontecimiento lingüístico de la experiencia poética. Nada más cambiante que el cuerpo, espejo de lo fugaz, que aparece como metamorfosis sin fin entre la realidad y el deseo, entre la memoria de lo vivido y lo que no se puede olvidar. Tal vez por eso, el núcleo del poema reside en la penúltima estrofa («Hay cosas en la vida / que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama»), convirtiéndose así el cuerpo del amor en expresión de la palabra, que lucha contra el olvido, forma de la muerte, instalando en ella el poder de lo simple, según revela la alusión a unos versos de Pablo del Águila («…que es posible que no nos conociéramos / aunque fuimos viviendo el mismo frío»), apareciendo el cuerpo del amor, en la ficción del poema, como la

transformación de lo imposible en posible. En este sentido, tanto la experiencia erótica como la poética participan de «la misma exploración», del tránsito del dolor a la esperanza, que es también una de las claves de la poesía de César Vallejo[62].

La quiebra del realismo y del esencialismo a partir del último tercio del Siglo XX ha dado lugar a una estética de lo fragmentario, que no es nueva, pues ya Poe habla del fragmento como una de las formas de la modernidad, que responde a una visión plural de la realidad y en la que convergen diversas tendencias significativas: las estéticas de la retracción, llamadas por algunos «poéticas del silencio»; la filiación hermenéutica, de carácter introspectivo y gnoseológico, que no es exclusiva de nuestro tiempo, pues de ella hablan ya los gramáticos alejandrinos; las «poéticas de la desolación», que de forma más precisa deberíamos llamar «poéticas de la desaparición», entre otras cosas para evitar cierta fatiga existencialista, que se remontan a Keats y Juan Ramón, sobre todo el de la última época, para quien la eliminación del poeta trae consigo la identificación con la poesía; y las «poéticas de la tradición», concebidas no sólo como forma dinámica al modo de T.S.Eliot, quien piensa que la aparición de una nueva obra modifica por completo la tradición a la que pertenece, sino también como diálogo entre identidad y posibilidad, lo cual lleva aparejada la búsqueda de la raíz sagrada de la palabra. Hay, pues, un intento de disolver la voz personal para dejar hablar al lenguaje, como había hecho Novalis en su momento y reiteran después las «poéticas de la desaparición», con la diferencia de que ahora la asimilación de lo tradicional se combina con el intento de reunir lo disperso en el poema, que viene a ser un objeto ritual. En esa poética de la desmembración, que intenta recomponer el lenguaje en busca de lo esencial, se inscribe la poesía de Rafael Adolfo Téllez, recogida bajo el título de *Los pasos lejanos* (2007), de acuerdo con el célebre poema de *Los heraldos negros*, y que es uno de los poetas españoles que mejor ha asimilado el espíritu vallejiano. A su libro *Muertes y maravillas* (2004), pertenece el poema «César Vallejo», formado sobre la lectura de «La violencia de las horas», de *Poemas en prosa*, en donde la experiencia de la escritura mantiene una oscura complicidad con la experiencia de la vida y el lenguaje del poema, envuelto en una atmósfera de muerte,

revela una búsqueda trágica en vela metafísica, un acento dramático en el dolor de la distancia:

Todos han muerto.
Murió Duvissons, el herrero, a quien solíamos saludar en
[la mañana:
¡Buenos días, Duvissons!
Y al poco, el pastor en cuyo baston vinieran a reclinarse
[su rebaño
y los rebaños de lejos.
Cierta tarde, se nos murió la niña, la que en el sol del corral
jugó ensimismada conmigo
y a los veinte años del mismo mes, murió mi padre
que gira hoy alrededor del mundo
y regresa, sin embargo, a menudo a visitarme
en la paz de los domingos.
Mucho antes, murió Sandoval, el organillero,
al son de cuyas tonadas,
desde un ventanal del Café «La Flor»,
vimos caer las grandes hojas muertas.
Murió aquel cuyo nombre nunca supo
y nos miraba,
sentado en el zaguán,
cuando, de niños, bajamos al río
y, sobre la hierba, buscábamos aún los secretos del tiempo
y el relámpago.
Y Antúnez, el malo, que se murió de veras.
Murió Adelina, mi tía, que acostumbró a susurrar viejas coplas
en lo oscuro
y guardó en su baúl, siempre, una flor blanca.
Murió, en fin, el vecino con quien en cháchara alegre,
sobre sillas de anea,
nos sentamos un verano, cuando la luz ya se iba.
Murió mi eternidad y estoy velándola.

En uno de los poemas de este mismo libro, «Las ventanas se han estremecido», dice el poeta peruano: «¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino lo que pudo dejarse en la vida!». La memoria de lo vivido es lo que da sentido a la vida humana, la posibilidad de amar a los muertos que han compartido una misma existencia. El poeta español no se limita tan sólo a sustituir los nombres del poema vallejiano por los de su

propio entorno, conservando también la misma forma verbal en indefinido («Murió»), tiempo poético por excelencia; la misma piedad vallejiana por el hombre anónimo de la vida diaria («Murió aquel cuyo nombre nunca supe»); la contradicción interna de la paradoja («Murió mi eternidad y estoy velándola»), que nos da a entender que la eternidad del hombre está en sus muertos; sino que nos ofrece además algo de mayor alcance: el desplazamiento de lo autobiográfico hacia lo poético. En este sentido, habría que destacar el aislamiento versal de sintagmas claves («y nos miraba», «y el relámpago», «en lo oscuro»), que aluden a cualidades propias de la poesía; la dimensión cósmica de la palabra poética, visible en el recuerdo de la figura del padre («que gira hoy alrededor del mundo»), sustituyendo así a la «madre inmortal» vallejiana; y el símbolo de «una flor blanca», que sugiere el tiempo lejano de la infancia en busca de inocencia, representado por la niña («se nos murió la niña»). Si recordar es volver a celebrar lo que se ha vivido, sólo la palabra poética, tendida entre las sombras y luces de tantas presencias ya no vivas, hace que la muerte colectiva («Todos han muerto»), la muerte por solidaridad, permanezca siempre en la memoria. Y dado que para Vallejo su familia fue lo primordial, su refugio en tiempo de dolor, el mejor homenaje que el poeta español puede hacerle es ofrecernos a los lectores una visión de la muerte como retorno al origen, en la que se pierde la identidad personal para identificarse con la totalidad de los hombres. La muerte, que se encuentra en la raíz de nuestro ser, sería así una consideración colectiva del vivir humano, una complejidad constitutiva de ética y estética[63].

En una conocida entrevista, fechada el 3 de agosto de 2008, Gonzalo Rojas confiesa a Pedro Escribano sobre la presencia de César Vallejo en los poetas hispanoamericanos del Siglo XX: «Sí, pero quién no tiene eco de Vallejo. Vallejo tiene eco de Darío y Darío tiene eco de los grandes poetas de la España del XVII. Claro, todos tenemos resonancias, ¡hombre! La originalidad no existe, nunca ha existido». Tales palabras, además de subrayar la presencia de Vallejo en la poesía hispanoamericana del Siglo XX, ya reconocida por Federico de Onís en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* (1934) y que cubre un amplio período que va desde Gonzalo Rojas hasta

Antonio Cisneros, pasando por poetas tan importantes como Cintio Vitier, Javier Sologuren, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Jaime Sabines, Carlos Germán Belli, Rafael José Muñoz, Juan Gelman y José Emilio Pacheco, nos recuerdan las de T.S.Eliot: «Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos estropean lo que roban, y los buenos lo convierten en algo mejor». De esta declaración se deduce que la poesía, como cualquier actividad artística, es más cuestión de asimilación que de imitación, de proyección que de influencia. Y cuando se produce un diálogo de por vida entre dos espíritus afines, como es el caso de César Vallejo y Gonzalo Rojas, más que de intertextualidad o transcodificación, términos en los que se percibe una cierta idolatría del texto, habría que hablar más bien de una proximidad emocional, que va más allá de un simple recuento de filiaciones o influencias y que se traduce temáticamente en un sentimiento de solidaridad humana con el prójimo que sufre y, a nivel lingüístico, en la incorporación del ritmo del habla coloquial. Si tuviéramos que elegir un poema representativo de esta búsqueda de la expresión dramática en la lírica del poeta chileno, éste sería sin duda «Por Vallejo», de *Contra la muerte* (1964), en donde, siendo fiel a la respiración del «mestizaje hondo», del que forman parte Darío y Vallejo, a la concepción de la poesía como un respiro imaginario, hace del lenguaje poético un gran tanteo, un gran balbuceo, que nos aproxima a la palabra primordial, a la palabra del ser, y va en contra de la grandilocuencia retórica:

POR VALLEJO

Ya todo estaba escrito cuanto Vallejo dijo: —Todavía.
Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor
del énfasis. El tiempo es todavía,
la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas
de todos los veranos, el hombre es todavía.

Nada pasó. Pero alguien que se llamaba César en peruano
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre
del oxígeno hermoso. Las raíces
lo siguieron sangrientas cada día más lúcido. Lo fueron
secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio.

Ninguno fue tan hondo por las médulas vivas del origen
ni nos habló en la música que decimos América
porque éste únicamente sacó el ser de la piedra más oscura
cuando nos vio la suerte debajo de las olas
en el vacío de la mano.

Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso.
No en París
donde lloré por su alma, no en la nube violenta
que me dio a diez mil metros la certeza terrestre de su rostro
sobre la nieve libre, sino en esto
de respirar la espina mortal, estoy seguro
del que baja y me dice: —Todavía.

En la época moderna, dice Baudelaire: «La poésie est une hesitation entre le sens et le son». Y esta vacilación entre el sentido y el sonido, que se traduce en un movimiento de aproximación o tanteo hacia la palabra, sólo es posible desde el relámpago intuitivo del instante, que nombra el ser. Tal vez por eso, el poema se abre y se cierra con el adverbio temporal («—Todavía»), marcado gráficamente por el guión, cuya ruptura lingüística introduce un cambio de verbo, que actúa como comentario del tema principal, y prolonga la figura evocada, que tanto recuerda al inolvidable verso de Machado («Hoy es siempre todavía»). A este marco temporal que todo lo envuelve, pues en él se integran «la rosa», «las estrellas» y «el hombre», habría que añadir otros símbolos presentes en la poesía de Vallejo, como «las piedras», anónimas e insignificantes (recordemos el poema «Las piedras», de *Los heraldos negros*), que van hacia una destrucción fértil y que aquí aparecen subrayadas mediante el deíctico de primera persona («porque éste únicamente sacó el ser de la piedra más oscura»); el desplazamiento del verso («No en París»), cuya negación alude al lugar de la muerte («y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio»), evocación de un vivir en la desgracia, al que se contrapone la raíz de lo originario («la música que decimos América»), ligada al vuelo del «viejo cóndor», que sustituye al «cisne» de la elocuencia modernista; y «el vacío de la mano», en clara alusión a la experiencia creadora. Pero si tuviera que destacar una correspondencia entre ambos poetas, ésta sería la que tiene que ver con la respiración («sino en esto / de *respirar*

la espina mortal»), que intenta dar a la palabra un aire vivo. Si Vallejo violenta o subvierte la lengua, aproximándose al balbuceo, es porque escribe desde la intemperie, porque su palabra tiene el sonido natural del río y tiende a nombrar el ser directamente, sin apoyo de nada. Al hacer suya la expresión poética de Vallejo, lo que pretende Gonzalo Rojas es concebir la escritura como «un urdir continuo», demorándose en la respiración, en la palabra que se está formando, y haciendo del lenguaje un trato vivo con la imagen. Eso es lo que siente el poeta chileno al leer al peruano: la poesía como ejercicio fisiológico, gestual, cuya sensorialidad alumbra una voz que se alimenta de muchas tradiciones, de lo que siempre estuvo allí, y que, desde la ruptura y el titubeo, que reflejan la separación del mundo y el lenguaje, trata de expresar la imposibilidad de un retorno al origen, pues sólo se escribe a partir de esa imposibilidad.

En el poema LXIV de *Trilce* escribe Vallejo: «Y yo que pervivo, / y yo que sé plantarme». ¿No sintetizan estos versos toda una trayectoria marcada por la disconformidad como forma de resistencia? ¿Y no es la resistencia un modo de perduración? Si realidad y lenguaje no pueden disociarse, pues la búsqueda de aquélla sólo puede obtenerse con la ayuda de éste, el discurso vallejiano, articulado sobre la pérdida, pone al descubierto la ruptura de una realidad herida por el dolor, cuya unidad es preciso recomponer. De ahí que su escritura tienda a particularizar la expresión, a singularizarla, con el fin de que detrás de cada objeto o imagen se encuentra la sospecha de que algo enigmático puede ser entendido («Aquí pudo haber alguien»). En efecto, si la palabra poética de Vallejo ha llegado en forma viviente hasta nosotros, es por su radical proximidad, por la inmediatez de sus símbolos, «la cuchara», «el pan», «el pantalón», «el zapato», reducidos a una simplicidad extrema y que desde sí mismos dicen la totalidad. Esta irrupción súbita de la voz, rasgo del lenguaje poético, tiende a violentar la norma del canon dominante para convertir el caos en cosmos, para conseguir el «poema del mundo», como se percibe en la escritura de *Poemas humanos*. ¿No sería esta visión cósmica, esta conjunción de mundo y lenguaje, una de sus máximas aportaciones? Frente al discurso del dominio, que termina en la insuficiencia del lenguaje, el proceder de Vallejo es fragmentario («la cólera que

quiebra al hombre en niños, / que quiebra al niño en pájaros iguales», escuchamos en una de las composiciones de *Poemas*), pues parte de la intemperie del naufragio, de las ruinas de la historia o escombros de lo vivido, y trata de volver al mundo original de la infancia en busca de inocencia. Porque hablar de la infancia, de aquello que no habla, equivale a dejar expresarse lo que está en estado latente y puede sorprendernos con una inesperada revelación. Como si existiera una frontera insalvable entre la pérdida y su reconstitución, el lenguaje poético de Vallejo, confundido con el infinito potencial de sus formas, recuerda una melodía casi siempre incompleta, que crea sólo hacia dentro y nos hace sentir la inminencia del alumbramiento, el temblor del parto.

---

57 El propio Gerardo Diego, al referirse a este poema, que luego incluiría en su *Biografía incompleta*, habla de una composición «en verso o versículo de un creacionismo expresionista e intensamente humano, que por momento empresta imágenes y dichos de *Trilce*», de su ensayo «En torno a la poesía de César Vallejo (fragmento)», recogido en *Obras completas. Prosa literaria*, Madrid, Alfaguara, Tomo VIII, 2000, p.576. En cuanto a la vigencia de Vallejo en la poesía posterior, tengo en cuenta, entre otros, los artículos de S.Yurkievich, «Vallejo, su poesía, contemporaneidad y perduración», en *Aula Vallejo*, 2-4 (1962), pp.168-189; y M.Benedetti, «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, pp.35-39.

58 Sobre la asimilación de Vallejo por el grupo poético de Rosales escribe F.Grande: «De Vallejo han retrotraído —especialmente Rosales— una ternura incisiva (a la que quizá falta el agonismo de Vallejo para herir, a la que no falta su apoyatura en la emoción para conmover) y, ante todo, la incorporación de los temas familiares, comenzando por el retrato de los seres queridos. El descubrimiento de la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica, que tan extraordinariamente está resuelto en *Trilce* y aun en algunos de los poemas de *Los heraldos negros* (…) reaparece en Panero y en Rosales», en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, p.47. En cuanto al análisis de este poema, véase mi estudio, *Las aguas de la memoria. Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero*, León, Diputación, 1994, pp.48-51.

59 Para una relación más amplia de Blas de Otero con César Vallejo, remito a mi ensayo «César Vallejo y Blas de Otero», en *El ángel caído. Ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Madrid, Ediciones Endymión, 2011, pp.35-68. En este mismo ámbito se desenvuelven los artículos de F.Gutiérrez Carbajo, «Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms.454-455 (Abril-Mayo 1988), pp.197-213; y de R.Morales Barba, «Blas de Otero desde la influencia de Vicente Gaos y César Vallejo», en *Poetas y poéticas para la España del Siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp.135-154.

60 Antítesis y paradojas son medios de expresar una realidad contradictoria. A su

campo semántico pertenece la construcción en oxímoron «Sábana negra en la misericordia», que combina el dolor con la ternura y de la que afirma Michel de Certeau: «Es un *deíctico*: muestra lo que no dice. La combinación de los dos términos sustituye la existencia de un tercero y lo presenta como ausente, crea un agujero en el lenguaje, corta el lugar de un indecible. Es un lenguaje que tiende a un no-lenguaje», en *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p.174. En cuanto a la práctica de la re-escritura en la obra de Gamoneda, remito a mi ensayo «El ejercicio de re-escritura», en *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*, Madrid, Devenir, 2014, pp.259-295. Además de Gamoneda, otro de los poetas críticos más relacionados con la escritura vallejiana ha sido José Ángel Valente, tanto en su vertiente creativa («César Vallejo», de *La memoria y los signos*) como ensayística («César Vallejo, desde esta orilla», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.144-160).

61 Aludiendo a un proceso poético de múltiples interferencias, como fue el de los «novísimos», P.Yagüe López sintetiza así su evolución: «Si el carácter provocador de *Nueve novísimos* facilitó la polémica, la preocupación lingüística e inquietud experimental de los poetas de esa generación y, en consecuencia, la diversidad de tendencias ensayadas, fueron también causa del debate crítico que se entabló a lo largo de la década de los setenta», en *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, Universidade da Coruña, 1997, p.207. En cuanto a la visión abierta del lenguaje que ofrece J.M.Ullán en su escritura, véase el ensayo de M.Casado, «La palabra sabe», en *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2012, pp.243-264.

62 El sabor o experiencia de lo simple rebasa la contingencia de lo contradictorio y se abre a la unidad de la transformación. Sobre este proceso escribe F.Jullien: «Porque la sabiduría consiste en percibir que los opuestos, lejos de estar bloqueados definitivamente en una individualidad exclusiva, no dejan de condicionarse unos a otros ni de comunicarse entre ellos. Uno no se produce sino a partir del otro, y ninguna realidad es sino el proceso de esa generación recíproca», en *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela, 1998, p.33. En cuanto a la interpretación del poema, remito al análisis que hace A.Salvador en *Cartografía poética*, (eds.) A.Geist y A.Salvador, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp.271-278.

63 Aludiendo a la dimensión colectiva del vivir humano en los *Poemas en prosa*, señala C.J.Morales: «Nos hallamos, pues, ante unos poemas que, en su mayoría, contienen un sólido temple moral, por lo cual testimonian que la perfección ética del hombre no depende sólo de la perfección estética del poema escrito o leído, sino de un esfuerzo espiritual que sobrepasa la acción propiamente poética y que ha de realizarse en el diario vivir. La belleza estética debe ser, sí, un espejo privilegiado para el conocimiento del hombre, pero por sí sola no basta si no va unida al deseo eficaz por superar la soledad propia y entregarse al prójimo», en *César Vallejo y la poesía posmoderna*, Madrid, Verbum, 2013, p.197. En cuanto a la poesía de Rafael Adolfo Téllez, que aprendió de Vallejo la piedad por el prójimo, se halla recogida en *Los pasos lejanos (Poesía 1988-2007)*, Granada, Comares, La Veleta, 2007.

Epílogo
Hacia una poética de la pobreza

En carta a su amigo Pablo Abril de Vivero, fechada en París el 21 de septiembre de 1927, escribe Vallejo: «Empiezo a reconocer en la suma miseria mi vía auténtica y única de existencia». ¿Es la pobreza, que nace de unas condiciones sociales de marginación, un sentimiento intensificado en las últimas obras del poeta peruano o permanece físicamente vivo a lo largo de su trayectoria? ¿Responde su sentido únicamente a un hecho social, a la dialéctica entre el poder injusto y el sufrimiento individual, o va también asociado a la conciencia lingüística de la expresión poética?. Si en la escritura vallejiana es posible hablar de una poética del sacrificio, entendida como acto ritual que reduce lo múltiple a lo único, igualmente cabría entender la poética de la pobreza como una participación de lo existencial en lo poético, de lo simple en la palabra. Y dado que en poesía lo esencial es vivir las palabras en toda su originaria plenitud de sentido y plasticidad, hay que partir de una situación de renuncia o desprendimiento, común a mística y poesía, para llegar a identificarse con el dolor ajeno, para convertirlo en el sufrimiento de toda la humanidad.

De un poeta acosado por el hambre, como lo fue Vallejo, su palabra nace de la ausencia y de ella reclama la fuerza operante. Quiere ello decir que esta palabra primordial envuelve a la vez un sacrificio y un riesgo, el sacrificio de estar al servicio de los demás y el riesgo de tener que ser dicha con todo el ser. De este modo, la palabra que surge en la pobreza es una palabra disponible, desposeída de toda intención y abierta a lo desconocido, a todo lo que ella pueda nombrar. Cuando Vallejo, en el poema inicial de *Los heraldos negros*, habla de forma directa y reiterada del destino del hombre («Hay golpes en la vida, tan fuertes…Yo no sé!»), no sólo está hablando de lo que sabe, de los

golpes que le depara la vida, sino también de lo que no sabe, que es el primer paso hacia el conocimiento de la realidad. Interpretando el «no saber» en clave poética, como lo hace San Juan de la Cruz, podría decirse que lo que se ignora, lo no dicho, está presente en el lenguaje, de manera que el intento por decir lo indecible, que se percibe en el riesgo extremo del desamparo, se convierte en el acontecimiento singular de un encuentro con lo originario, en un continuo movimiento de conversión. Entre ambos extremos, la experiencia del dolor y la esperanza de superarlo, discurre el destino trágico de Vallejo, que no se contenta con lo aparente, sino que llevando el impulso creador hasta sus últimas consecuencias, busca afirmarse a partir de lo que se niega, de su conciencia de ser caído, viviendo y muriendo de eternidad. Allí donde existe la apropiación no puede darse la realidad, de modo que la pobreza sólo puede ser entendida como participación plena, como centro vivo y dinámico, del cual parten múltiples radios, la tristeza, el dolor, la ternura, la misericordia, la compasión, pero sólo la claridad del núcleo puede dar razón de todos ellos. En este sentido de intercambio y de participación, consustancial a la experiencia poética, quisiera detenerme en algunos poemas significativos, donde la pobreza es elevada a lo incondicionado y sólo desde ella el sujeto poético mantiene una relación con los otros. El primero de ellos es el poema «El pan nuestro», perteneciente a «Truenos», quinta sección de *Los heraldos negros*, en donde la compenetración del hablante con los pobres da al lenguaje un carácter de acción recíproca, de aceptar la presencia de los que sufren y proyectarla cósmicamente:

El PAN NUESTRO

Se bebe el desayuno…Húmeda tierra
de cementerio huele a sangre amada.
Ciudad de invierno…¡La mordaz cruzada
de una carretera que arrastra parece
una emoción de ayuno encadenada!

Se quisiera tocar todas las puertas
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,

dar pedacitos de pan fresco a todos.
¡Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!

Pestaña matinal, no os levantéis!
¡El pan nuestro de cada día dánoslo,
Señor…!

Todos mis huesos son ajenos;
¡yo tal vez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
¡otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón…¡A dónde iré!

Y en esta hora fría en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco,
aquí, ¡en el horno de mi corazón…!

Nutrirse de la muerte en vida, de la pobreza indefensa de otros seres, supone participar del ciclo biológico, del proceso de la muerte a la resurrección, que aquí se torna poético. Todo acto de apropiación es un acto de egoísmo, de falta de solidaridad con los demás. Quizás por eso, el hablante asocia la riqueza con la insensibilidad y se alista entre los pobres. De este modo, los recursos expresivos que utiliza, como la combinación de la marca subjetiva de la exclamación con la sugerencia de los puntos suspensivos («¡en el horno de mi corazón…!»); el valor afectivo del diminutivo («dar *pedacitos* de pan fresco a todos»); el matiz desiderativo de la forma verbal en imperfecto de subjuntivo («Se quisiera tocar todas las puertas / y preguntar por no sé quién»), cuya virtualidad pretende universalizar lo impersonal, hecho que viene reforzado en el poema por los adverbios de duda («tal vez», «acaso»); y la imagen del «pan» que centra el poema, como acto de compartir el dolor de la existencia humana, a la

que vienen a sumarse otras imágenes religiosas no menos importantes, como «las dos manos santas» que plasman la revolución redentora de Cristo, no reconocida por el «mal ladrón», con el que el hablante se identifica, o la del «horno de mi corazón» como símbolo del amor fraternal, van todos ellos en función del «polvo humano», al que terminan reduciéndose todos los muertos y que sirve para fecundar la vida. Como sucede en «La cena miserable», poema de esta misma sección, la analogía que se establece entre el sacrificio de la eucaristía y la experiencia poética, entre el pan y la palabra, sirve para presentar a la pobreza como fundamento de la salvación, como relación de amor compartido desde la conciencia de la culpabilidad. Ya desde su primer libro, la experiencia de la pobreza está presente en el orden de lo familiar, que está al margen del transcurrir histórico, y en ese ámbito sagrado se revela como regeneración de la vida, como afirmación de la solidaridad en su plenitud.

Trilce (1922) nace de una situación de desamparo, en la que convergen tres experiencias ligadas entre sí, la pérdida de la madre, el desengaño amoroso y la falta de libertad en la prisión, y su lenguaje, apurando hasta el extremo el riesgo de la invención, reproduce la visión alienada del hombre moderno. Y dado que en el número *tres*, tal vez el más simbólico de la tradición occidental, hay un intento de trascender lo dual en busca de lo único, que es también el movimiento de la escritura poética, sólo posible desde la orfandad, forma del desamparo, la situación de pobreza se presenta como posibilidad de trascender lo inmediato, como vacío abierto hacia la continuidad de lo infinito. La aventura poética de *Trilce* sólo se entiende desde el tiempo de la ausencia, que es el que habitan los huérfanos, los que han quedado privados de un centro originario, y únicamente llenando ese vacío a través de la palabra poética, podrá tener sentido la vida. En defensa de todos los desheredados del mundo, de los que se quedaron sin nada, la voz poética trata de volver desde la escisión de la edad adulta a la unidad del mundo de la infancia, moviéndose entre la miseria y la incertidumbre, entre la desesperación y el afán de sobrevivir:

LVIII

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascos.
Y le ayudo: ¡Anda, animal!

Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocase erogar,
en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comió el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
¡apura…aprisa…apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Yo no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, ¡pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,

¿quién tropieza por afuera?

La memoria tiene mucho de nostalgia, pero ante todo es permanencia. Desde una clara antropomorfización del lugar, pues lo que se produce a lo largo del poema es un cambio de lo sólido a lo líquido y de lo líquido a lo gaseoso, siguiendo la explicación orgánica de Haeckel sobre el origen del universo, persiste un profundo sentimiento de orfandad, que permite al yo que lo padece experimentar la solidaridad con el otro en términos infantiles. De ahí que el núcleo del poema resida en la estrofa octava, donde la plegaria de la madre por los más necesitados («por los caminantes, / encarcelados, / enfermos / y pobres»), nótese el aislamiento de estos versos, se convierte en fuente de experiencia vital y creadora. Y en función de ese centro nutricio, germen primero e impulso vital permanente, hay que analizar el lenguaje del poema, que refleja el contraste entre un presente de frustración y un pasado en donde el sujeto poético era el centro del mundo («El compañero de prisión comió el trigo / de las lomas, con mi propia cuchara, / cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando»), y el esfuerzo del hablante por dar sentido a un mundo caótico, según revelan la forma verbal en presente de indicativo («Arreglo», «soplo», «planeo») y en futuro («ya no moriré», «ya no le asestaré», «Ya no le diré»), en donde la intensificación de la expresión, mediante la actualización del adverbio temporal en forma negativa, sirve para subrayar la imposibilidad de evocar un mundo irremediablemente perdido. De este modo, desde la conciencia de un mundo adulto, dividido y alienado, el hablante sabe que no puede contar con ninguna ayuda exterior, de ahí la ambigüedad con la que finaliza el poema («¿quién tropieza por fuera?»), que debe confiarlo todo a su lucha por la vida. Al traer la ausencia de la infancia al presente de la celda, el sujeto poético no hace más que intensificar la frustración, el deseo de volver a amar en la distancia, territorio de lo poético, aquel ambiente fraterno que ya no volverá. Para el que no le queda nada y pasa sus días lejos de todo, hay una cuerda tendida que vibra intensamente, el ritmo de la vida hecha palabra, que se traduce en una inmensa piedad por todas las cosas.

Vallejo tuvo una visión fatalista de la existencia humana y siempre

pensó que debe haber otro mundo de refugio, de compensación moral, para los que sufren en la tierra una situación desesperada. De ahí que a lo largo de los *Poemas en prosa*, cuya composición pertenece al mismo clima afectivo de *Poemas humanos* y en los que hay un intento por instalar lo poético dentro de lo narrativo, se parta de una situación de intemperie, de penuria existencial, en la que el sujeto lírico apenas puede vivir día a día, y desde ella se vuelva al pasado familiar, encarnado por la madre, que viene a tranquilizar la angustia presente. Eso es lo que se aprecia en el texto «El buen sentido», donde la madre aparece como reparación de una existencia vivida a duras penas, de unas horas negras y sin pan, y lo que hace la palabra poética, con su condición nueva y fuerte, es reconciliarnos con la vida en su simplicidad:

EL BUEN SENTIDO

Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro, al retornar. Por eso me dieron tánto sus ojos, justa de mí, infraganti de mí, aconteciéndose por obras terminadas, por pactos consumados.

Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí. ¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos? A Víctor, por ejemplo, el mayor, que es tan viejo ya, que las gentes dicen: ¡Parece hermano menor de su madre! ¡Fuere porque yo he viajado mucho! ¡Fuere porque yo he vivido más!

Mi madre acuerda carta de principio colorante a mis relatos de regreso. Ante mi vida de regreso, recordando que viajé durante dos corazones por su vientre, se ruboriza y se queda mortalmente lívida, cuando digo, en el tratado del alma: Aquella noche fui dichoso. Pero, más se pone triste; más se pone triste.

—Hijo, ¡cómo estás viejo!

Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro. Llora de mí, se entristece de mí. ¿Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? ¿Y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres? ¡Mi

> madre llora porque estoy viejo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!
>
> Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno. Soy, a causa del excesivo plazo de mi vuelta, más el hombre ante mi madre que el hijo ante mi madre. Allí reside el candor que hoy nos alumbra con tres llamas. Le digo entonces hasta que me callo:
>
> —Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande.
>
> La mujer de mi padre, al oírme, y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos.

La patria limita la existencia, el lugar circunscribe el universo. Desde esa localización que enmarca el poema y le da un sentido circular, pues empieza y acaba de la misma forma («Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande»), la analogía que se establece entre París, ciudad cósmica, y la madre, arquetipo ritual, contribuye a universalizar la expresión poética. Y dado que todo está incluido en esa relación absoluta del hijo con la madre («Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso»), quien ve el mundo en ella está en su presencia y descubre aquello que es lo más originario. A ello aluden el título del poema («El buen sentido»), signo de aproximación al origen, y sus medios expresivos, entre los que habría que destacar: el uso del imperativo («madre»), indicador de una relación afectiva; la presencia de exclamaciones («¡Fuere porque yo he vivido más!») e interrogaciones («¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas?»), las cuales, además de expresar la lucha interior del hablante, sirven para subrayar el paso del tiempo, marcado en el poema por el diálogo («—Hijo, ¡cómo estás viejo!»); el matiz desiderativo de la forma verbal en imperfecto de subjuntivo («más se pusiera triste»), que anticipa desde el pasado materno la angustia del hijo, su radical pobreza, en el presente; y el poder de la palabra para actualizar la figura de la madre ausente («nombrada de mí»), cuya evocación, al hacerse presente por la escucha («al oírme»), se hace real y proyecta la muerte sobre la vida («almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos»). Una vez más, la figura de la madre, unidad sin dualidad, es portadora de la relación originaria, de la realidad última a la que tiende la palabra poética, que irradia de las profundidades y se hace

visible por su fuerza de relación.

Expuestos a la intemperie, desnudos y sin honores, los pobres sólo dan testimonio de sí mismos. Han pasado por las más severas adversidades, de manera que su esfuerzo desafía toda resistencia, devolviendo a la nada, impasibles y mudos, su destino trágico, aquello que no tiene forma ni nombre. En ese territorio de lo innominado, en ese lugar impersonal de transparencia extrema, donde presencia y ausencia no son distintas, habita la escritura de *Poemas humanos*, que si por algo se distingue es por el abandono de cualquier tipo de propiedad o intención, permitiendo, mediante la incorporación del lenguaje hablado, una visión simple de lo real, capaz de alojar las múltiples formas del dolor humano: el hambre, la pobreza, la injusticia, la muerte. Si al final del poema «La violencia de las horas», de *Poemas en prosa*, el poeta se lamenta de la pérdida de lo eterno («Murió mi eternidad y estoy velándola»), del recuerdo feliz de la infancia, ahora la preocupación fundamental es la lucha por sobrevivir y el lenguaje, nacido de un largo peregrinaje por el sufrimiento, se presenta como símbolo de la vida misma. Así lo vemos en poemas tan significativos como «Por último, sin ese buen aroma», «La rueda del hambriento», «París, octubre 1936», «Un hombre pasa con un pan al hombro» y «Los desgraciados», donde el hombre, en medio de un desierto sin vida, se presenta incompleto y vacío. De tal extrañeza participa el último de los poemas citados, en donde la miseria de los desvalidos, de los que viven al margen de la sociedad burguesa, se convierte en acto de afirmación personal, pues sólo tomando conciencia de la miseria en la que vive, podrá el desgraciado salir de ella:

LOS DESGRACIADOS

Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco.

Ya va a venir el día; ten
fuerte en la mano a tu destino grande, reflexiona,

antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.

Necesitas comer, pero me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba;
remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.

Ya va a venir el día; pasan,
han abierto en el hotel un ojo,
azotándolo, dándole con un espejo tuyo…
¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
y la nación reciente del estómago.
Roncas aún…¡Qué universo se lleva este ronquido!
¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
¡Con cuántos doses ¡ay estás tan solo!
Ya va a venir el día, ponte el sueño.

Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Ya va a venir el día;
la mañana, la mar, el meteoro, van
en pos de tu cansancio, con banderas,
y, por tu orgullo clásico, las hienas
cuentan sus pasos al compás del asno,
la panadera piensa en ti,
el carnicero piensa en ti, palpando
el hacha en que están presos
el acero y el hierro y el metal; jamás olvides
que durante la misa no hay amigos.
Ya va a venir el día, ponte el sol.

Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis;
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo.

Para Vallejo, la fuerza de los pobres radica en su «no tener», en su nada o carencia, que contiene la posibilidad de ser todo. A este estado de absoluto despojamiento y máxima libertad, inherente a lo poético, se refiere Marx: «Los proletarios del mundo no tienen nada que perder, sino sus cadenas». Todo el poema se organiza simétricamente por una misma expresión reiterativa de apertura («Ya va a venir el día»), que funciona como elemento constante, y de clausura («ponte el saco», «ponte el alma», «ponte el sueño», «ponte el cuerpo», «ponte el sol»), como términos variables, con la leve modificación de la última estrofa («Ya viene el día»), que rompe la simetría y así queda destacada en el conjunto. En efecto, lo que aquí se muestra es un proceso poético que discurre desde la espera hasta la actualización, desde una situación de acabamiento hasta el amanecer de un nuevo día, cuya salida o irrupción en la luz, característica de la palabra que se desliza y se expande, es lo que da lugar a la aparición de un orden nuevo. De este modo, los distintos recursos expresivos no dejan de entrelazarse para destacar la figura del desgraciado en la que se reconoce la especie humana: la sugerencia de los puntos suspensivos («dándole con un espejo tuyo…», «Roncas aún…»), que prolongan la miseria más allá de la vida; el uso constante de la forma verbal en imperativo («da», «búscate», «vuelve», «ponte», «ten», «reflexiona», «remiéndate», «recuerda», «confía», «fuma», «pasa», «guárdala», «abstente», «atiza», «dobla», «triplica»), forma del lenguaje apelativo con la que el hablante pretende hacer cómplice al oyente de su experiencia vital; la organización simétrica ya apuntada y la flexibilidad rítmica del encabalgamiento en la segunda parte de la estructura repetitiva; la utilización del número dos como sustantivo («¡Con cuántos *doses* ¡ay! estás tan solo!»), con el valor de *semejantes*, para indicar una misma situación anímica; y la serie de imágenes

simbólicas, como «el hilo blanco» de la buena fortuna, «el espejo» que proyecta una visión narcisista de la conciencia, la muerte representada por «el carnicero» o el sexo por «la panadera», que tienen que ver con la ilusión de la vida como destino individual, al que aluden «los pasos de asno» y «las hienas comedoras de carroña», y en consecuencia, con el sacrificio del yo en beneficio de los demás. De acuerdo con ello, el final del poema resulta bastante explícito: frente a los otros que duermen tranquilos en el hotel, el desgraciado permanece vigilante y trata de recuperar por el sueño el deseo de vivir, la totalidad de vida y muerte en una sola experiencia («has soñado esta noche que vivías / de nada y morías de todo»). El desgraciado, *alter ego* del poeta, sabe que los pobres sólo pueden librarse de la miseria en el sueño, reino de lo indistinto, y en esa visión alucinada de lo real, que va más allá de lo percibido y anima lo informe, donde pierde la conciencia de su sufrimiento, es posible captar el nacimiento mismo de la poesía.

La escritura de *Poemas humanos* tiene mucho de antropológica, en la medida en que se presenta como creación integral donde convergen distintas experiencias, la personal, la colectiva, la política, la artística, y la de *España, aparta de mí este cáliz* no hace más que prolongar este sentido pleno de lo humano, recurriendo a la relación del cuerpo con el mundo, de España con la humanidad entera («Esa España es para Vallejo encarnación de la máxima humanidad. Vallejo la exalta con la convicción de que en España se está jugando no un destino nacional sino la suerte del mundo. Esta guerra concierne a todos los hombres», sintetiza Saúl Yurkievich). Son varios los poemas en los que se percibe esta experiencia de participación, en la que conviven lo individual y lo colectivo, la pesadumbre y el entusiasmo, la muerte y la vida, pero si tuviera que destacar un poema representativo de los que luchan por la libertad, sin recibir nada a cambio y sólo por el hecho de ser mendigos, éste sería sin duda el IV, donde los combatientes, en medio de un horror sin remedio, quedan expuestos a todas las miradas y ofrecen sus vidas por una causa más justa. La palabra poética va aquí más allá del relámpago de un momento histórico, de una vida determinada, y el tono profético de su voz, al convertirse en la de todos los hombres, sirve para reafirmar la complicidad con un destino común:

IV

Los mendigos pelean por España,
mendigando en París, en Roma, en Praga
y refrendando así, con mano gótica, rogante,
los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York, en Méjico.

Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
a Dios por Santander,
la lid en que ya nadie es derrotado.
Al sufrimiento antiguo
danse, encarnízanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos,
matando con tan solo ser mendigos.

Ruegos de infantería,
en que el arma ruega del metal para arriba,
y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.
Tácitos escuadrones que disparan,
con cadencia mortal, su mansedumbre,
desde un umbral, desde sí mismos, ¡ay! desde sí mismos.
Potenciales guerreros
sin calcetines al calzar el trueno,
satánicos, numéricos,
arrastrando sus títulos de fuerza,
migaja al cinto,
fusil doble calibre: sangre y sangre.
¡El poeta saluda al sufrimiento armado!

En su artículo «La responsabilidad del escritor», publicado en el número 4 de la revista *El Mono Azul*, 1939, escribe Vallejo: «América ve, pues, en el pueblo español cumplir su destino extraordinario en la historia de la humanidad y la continuidad de este destino consiste en que a España le ha tocado ser la creadora del continente; ella sacó de la nada un continente, y hoy saca de la nada al mundo entero». El poeta peruano vivió la guerra de España como una experiencia límite, como una frontera entre el bien y el mal, entre la posibilidad del progreso y la regresión a un mundo sin ideales. El compromiso político de Vallejo por la liberación de la clase trabajadora, que se intensifica en la década de 1930 a 1940 y es asumido por otros

escritores como Neruda y Alberti, aparece destacado en obras como *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, donde el problema de los mendigos, expuesto en forma dialéctica, se convierte en expresión de la experiencia humana, del héroe que ofrece su vida por los demás. Al centrar su visión en la experiencia individual de los mendigos («matando con tan solo ser mendigos»), y no en el concepto abstracto de la mendicidad, lo que hace el sujeto poético es compartir el sacrificio de esos seres anónimos en una lucha que nos afecta a todos («la lid en que ya nadie es derrotado»), haciéndose el lenguaje eco de la acción solidaria de esos milicianos voluntarios que obran universalmente. En este sentido, dentro de la plegaria en que transcurre el poema, la marca subjetiva de la exclamación («¡El poeta saluda al sufrimiento armado!»), que muestra la actitud del hablante hacia la liberación del sufrimiento, pues esos mendigos no luchan en función de ninguna consigna, sino desde su propia convicción («desde un umbral, desde sí mismos, ¡ay! desde sí mismos»), sólo por el hecho de ser mendigos; el valor determinativo de los adjetivos («mano *gótica*», «plomo *social*», «pólvora *iracunda*», «*Tácitos* escuadrones», «*Potenciales* guerreros», «sufrimiento *armado*»), que destacan una cualidad escogida por el hablante; el valor metonímico de la plegaria («*Ruegos* de infancia, / en que el arma *ruega* del metal para arriba, / y *ruega* la ira»), que opera por contigüidad, tratando de asociar el frente de España con el frente universal en el que los pobres luchan por la justicia; la resonancia cristiana de la labor evangelizadora de los Apóstoles («los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York, en Méjico»), que, al relacionarse con la acción militar de las tropas republicanas, contribuye a su universalización; y el símbolo de «la sangre» para expresar la continuidad vital de la tradición («sangre y sangre»), pues la palabra circula en el pueblo como la sangre en el hombre, son signos lingüísticos que giran todos ellos en torno a la indefensión de los afligidos, que es la que despierta la conciencia del mundo. Dentro de un momento histórico singular, en donde la consigna de «Matar la muerte» se convierte en la expresión del sacrificio necesario, de la esperanza en un futuro mejor, acaso sea el lenguaje de la pobreza, nacido como posibilidad de enunciar lo ausente, el que tiende a liberar la realidad de cuanto la enmascara y

oprime. Para Vallejo, la pobreza es una forma de instalarse en lo primitivo, de dar voz a lo desconocido, que suspende las operaciones de la lógica y deja hablar a lo inmaterial en su natural fluidez.

César Vallejo se decía a sí mismo «huérfano del lenguaje» y esa orfandad aparece como fundamento de su expresión lingüística. La invención de la palabra supone la experiencia de la renuncia, del despojamiento previo, tanto a nivel moral como estético, tal vez porque el ser y el lenguaje nacen de un corazón desasido. ¿No es el desasimiento la forma más completa de posesión? Dentro de la tradición mística, Meister Eckhart, figura insustituible de la espiritualidad occidental, al referirse a la pobreza en su sermón «Los pobres de espíritu», escribe: «un hombre pobre es el que nada quiere, nada sabe y nada tiene». He ahí la necesidad de mantenerse vacío, de «ser pobre en su propio saber», para que la palabra hable en uno. Así pues, la pobreza es una de las formas más puras de negación y tiene mucho que ver con esa situación de no interferencia, característica de lo poético, donde los elementos germinales se producen por sí mismos y nada perturba su libre fluidez. Pocos poetas han insistido tanto en el hecho de ser pobre como Vallejo. Ya en su tesis de licenciatura, *El romanticismo en la poesía castellana*, nos dice: «es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es un lujo de la pobreza». Desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, pasando por su *Epistolario*, la palabra *pobre* se hace presente en su escritura, que traduce la aventura lingüística de su propio espíritu. En un momento histórico de penuria, Vallejo vio como nadie la necesidad de purificar el lenguaje, de pulir las palabras. De ahí que su lucha por la libertad humana y contra la convención lingüística sean dos actos complementarios de un mismo proceso creador, cifrado en la simplicidad o el abandono, como vemos en los conocidos versos del poema «Intensidad y altura», que constituyen su verdadero autorretrato y en donde nos da el alcance de su creación poética («Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo, / no hay cifra hablada que no sea suma, / no hay pirámide escrita sin cogollo»), puesto que la palabra sólo puede expresar lo absoluto cuando calla, cuando deja hablar en ella al silencio. Como Hölderlin y Rimbaud, Vallejo entra en el silencio para darnos un decir

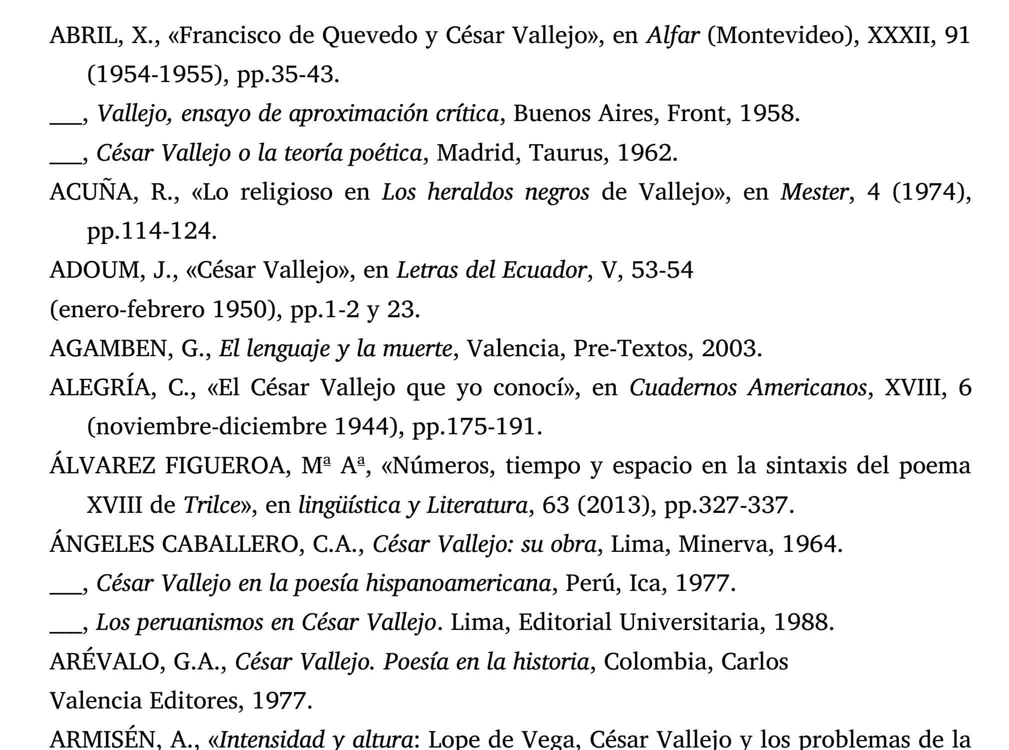
más libre y más humano. Es propio de los seres indigentes, de los que padecen «hambre y sed de justicia», mostrar su intimidad dolorida y reunir en torno a ellos la voz del pueblo, adelgazada hasta el extremo, que no hace más que seguir el rastro de la palabra perdida. De ella se nutre el lenguaje de Vallejo, cuya voz se va retrayendo, haciéndose más íntima y transparente. Sin esa instalación de la palabra en la simplicidad o suficiente pobreza, que da paso a la libre fluidez del universo, no sería posible el viaje hacia el centro, hacia la raíz de lo real, puesto que es la experiencia de lo simple, que contiene la expansión del sentido, lo que es difícil de expresar, de permanecer abierto y disponible.

Resulta evidente que el dolor constituye una experiencia esencial para el ser humano. Dentro de la antropología vallejiana, donde el dolor aparece como elemento central e íntimo de la vida, su metamorfosis, visible en figuras como el niño, los muertos tempranos, el minero, el mendigo, el héroe miliciano, pone en marcha un proceso de maduración poética, que nos hace ir del mundo interpretado al mundo contemplado, de lo limitado a lo abierto. Cuando el dolor se padece como un peso insoportable, se asume la vida en lo más profundo, en toda su verdad. En carta al joven poeta Franz Kappus, de 1903, escribe Rilke: «Y orientamos nuestra vida solamente según ese principio que nos aconseja que nos mantengamos siempre en lo difícil, entonces lo que ahora se nos aparece todavía como lo más extraño, se hará lo más familiar y fiel nuestro». Y también Vallejo, afín a esa «ley de la gravitación universal» del poeta praguense, cuya vida se vió igualmente marcada por el dolor, hace de éste una experiencia radical que arrastra al hombre a lo más auténtico de la existencia y lo mantiene siempre en el límite, llevando la expresión hasta lo más extremo y tratando de quitar peso al lenguaje. En esa experiencia auténtica que participa de la inversión, pues el dolor va unido a la alegría, se requiere una actitud de resistencia frente a lo establecido («¿Quién habla de victorias? El resistir lo es todo», escribe Rilke al final del poema «Réquiem para el poeta Wolf von Kalckreuth»), puesto que el resistir nos aleja de las distracciones del mundo y nos orienta a una concentración sobre lo incondicional de la vida, que es una cualidad propia de lo poético. Al señalar que el dolor, fruto de la

renuncia, es una vivencia existencial y poética, lo que pretendo dar a entender es que Vallejo trata de decir, por medio de él, nuestra condición y nuestro lenguaje como posibilidades esenciales. Ciertamente, el dolor lo sufre alguien que sabe de lo esencial y, en el caso del poeta peruano, exige una distancia, una situación de espera, para convertirse en creación artística. De este modo, por encima de la queja o el lamento, el dolor se configura como impulso de transformación creadora. Sólo así, gracias a la trascendencia del dolor, la obra como creación humana se salva de la muerte y forma parte de un todo. En la escritura de Vallejo, el dolor es la raíz que nutre todo lo humano y en ella se cumple, más que en ninguna otra, la unión de dolor y creación.

Índice de primeros versos

Bibliografía



ABRIL, X., «Francisco de Quevedo y César Vallejo», en *Alfar* (Montevideo), XXXII, 91 (1954-1955), pp.35-43.

___, *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Buenos Aires, Front, 1958.

___, *César Vallejo o la teoría poética*, Madrid, Taurus, 1962.

ACUÑA, R., «Lo religioso en *Los heraldos negros* de Vallejo», en *Mester*, 4 (1974), pp.114-124.

ADOUM, J., «César Vallejo», en *Letras del Ecuador*, V, 53-54 (enero-febrero 1950), pp.1-2 y 23.

AGAMBEN, G., *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

ALEGRÍA, C., «El César Vallejo que yo conocí», en *Cuadernos Americanos*, XVIII, 6 (noviembre-diciembre 1944), pp.175-191.

ÁLVAREZ FIGUEROA, Mª Aª, «Números, tiempo y espacio en la sintaxis del poema XVIII de *Trilce*», en *lingüística y Literatura*, 63 (2013), pp.327-337.

ÁNGELES CABALLERO, C.A., *César Vallejo: su obra*, Lima, Minerva, 1964.

___, *César Vallejo en la poesía hispanoamericana*, Perú, Ica, 1977.

___, *Los peruanismos en César Vallejo*. Lima, Editorial Universitaria, 1988.

ARÉVALO, G.A., *César Vallejo. Poesía en la historia*, Colombia, Carlos Valencia Editores, 1977.

ARMISÉN, A., «*Intensidad y altura*: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética», en *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 3-4 (1985), pp.271-303.

ARONNE DE AMESTOY, L., «Trilce IX: bases analíticas para una poética y una antropología literaria», en *Inti*, 9 (1979), pp.26-52.

ARREDONDO PALACIOS, J.M., *Prosando estos versos: los Poemas en prosa como una poética gozne en la poesía de César Vallejo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1965.

___, *La intuición del instante*, México, FCE, 1987.

BALLÓN AGUIRRE, E., *Vallejo como paradigma (Un caso especial de escritura)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974.

BAQUERO, G., *Escritores hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.

BAR-LEWAW, I., «Notas en torno al periodismo de César Vallejo», en *Temas literarios iberoamericanos*, México, Costa-Amic, 1961, pp.127-146.

BARJA, J., *Ausencia y forma*, Madrid, Abada, 2008.

BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3ª ed.

BAZÁN, A., *César Vallejo, dolor y poesía*, Buenos Aires, Mundo América, 1958.

BELLI, C.G., «En torno a Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, XXXVI, 71 (abril-junio 1970), pp.159-164.

BELLINI, G., *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, Madrid, Eliseo Torres, 1976.

BENEDETTI, M., «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, pp.35-39.

BERGAMÍN, J., «Prólogo a *Trilce*», Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp.9-17.

BLANCHOT, M., *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Caldén, 1973.

BOSSI, E., *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

BULLRICH, S., «Humanidad poética de César Vallejo», en *Recreación y realidad en Pisarello, Gelman y Vallejo*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1963, pp.49-66.

BUXÓ, J.P., «Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo», en *Anuario de Filología*, 6-7 (1967-1968), pp.34-48.

__, «*Trilce* I y el conflicto de la exégesis», en *Anuario de filología*, 8-9 (1969-1970), pp.223-239.

CABEL, J. (ed.), *Correspondencia completa de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

CAILLOIS, R., *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.

CALVIÑO, J., «*España, aparta de mí este cáliz.* El signo poético como signo ideológico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455 (1988), pp.363-399.

CAMURATI, M., «Apartamiento de Dios y asunción del hombre en *Trilce y Los heraldos negros*», en *Cuadernos Americanos*, 76 (1971), pp.195-209.

CARDONA PIÑA, A., «Un soneto de César Vallejo (Intensidad y altura)», en *Poesía de América*, 5 (1954), pp.99-107.

CARPENTER, Dwayne E., «César Vallejo y Job: un análisis comparativo», en Ábside. Revista de Cultura Mejicana, 40 (1976), pp.45-61.

CARRASCO SANTAYA, L.A., *Las ideas estéticas de César Vallejo: estudios de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 a 1937*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

CASADO, M., «La palabra sabe», en *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2012, pp.243-264.

CASTAÑÓN, J.M., *Pasión por Vallejo*, Mérida, Universidad de los Andes, 1963.

___, (Ed.), *Epistolario general de César Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1982.

CERTEAU, M. de, *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

CLAYTON, M., *Poetry in pieces. César Vallejo and lyric modernity*, Berkeley, University of California Press, 2011.

CODDOU, M., «El recuerdo en la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 295 (1975), pp.102-123.

CORNEJO POLAR, A. y LÓPEZ DEGREGORI, C. (eds.), *Vallejo. Su tiempo y su obra*, Lima, Universidad, 1994, 2 vols.

COYNÉ, A., *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1957.

___, *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

___, *Medio Siglo con Vallejo*, Lima, Universidad Pontificia, 1999.

CUADRA, P., «Dos mares y cinco poetas», en su *Torres de Dios*, Nicaragua, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1950.

CUESTA ABAD, J.M., *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.

CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1976, 2 vols.

CHIRINOS SOTO, E., *César Vallejo, poeta cristiano y metafísico*, Lima, Juan Mejía Baca, 1969.

DALTON, R., *César Vallejo*, La Habana, Casa de las Américas, 1963.

DELGADO BRAVO, A.J., *Los móviles existenciales de Trilce*, Lima, Luces, 1998.

DIEGO, G., *Obras completas. Prosa literaria*, Madrid, Alfaguara, 2000, T.VIII.

DURAND, G., *La imaginación simbólica*, Madrid, Amorrortu, 2007.

EIELSON, J.E., «Verbo místico y humano de César Vallejo», en *Peruanidad*, (marzo-mayo 1943), pp.1032-1036.

ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979.

EMPSON, W., *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006.

ENGELS, F., *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*,
Madrid, Ayuso, 1974.

ESCOBAR, A., «Símbolos en la poesía de César Vallejo», en *Patio de letras*, Caracas, Monte Ávila, 1971, pp.303-330.

___, *Cómo leer a Vallejo*, Lima, Villanueva, 1973.

ESPEJO ASTURRIZAGA, J., *César Vallejo, Itinerario del hombre, 1892-1923*, Lima, Juan Méjía Baca, 1965.

ESPINOSA ALTAMIRANO, H., «César Vallejo», en su *Los signos del destierro*, México, De Andrea, 1962.

FAÚNDEZ, E., «*Trilce*: devenires de resistencia», en *Acta Literaria*, 25 (2000), pp.1-12.

___, «*Los heraldos negros*: Un *verso gris* seducido por la dinámica de los trayectos», en *América sin nombre*, 13-14 (2009), pp.123-132.

FEITO, F., «Notas a una crítica olvidada sobre César Vallejo, Neruda y Paz», en *Texto crítico*, 9 (1978), pp.184-204.

FERNÁNDEZ, C., y GIANUZZI, V., *César Vallejo. Textos rescatados*, Lima, Editorial

Universitaria y Universidad Ricardo Palma, 2009.

FERÁNDEZ CIFUENTES, L., «César Vallejo: dos poemas elegíacos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25 (1976), pp.373-387.

FERNÁNDEZ COZMAN, C., *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2014.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R., *Ensayo de otro mundo*, La Habana, Instituto del Libro, 1967.

FERNÁNDEZ SPENCER, A., «César Vallejo o la poesía de las cosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 14 (marzo-abril 1960), pp.387-398.

FERRARI, A., *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

___, «Sobre algunos procedimientos estructurales en *Poemas humanos*», en *En torno a César Vallejo*, (ed.), A.Merino, Madrid, Júcar, 1988, pp.267-291.

FLORES, A. (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York, Las Américas, 1971, 2 vols.

FORGUES, R. (ed.), *César Vallejo. Vida y obra*, Lima, Amaru, 1994.

FRANCO, J., *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

___, (Ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

FRYE, N., *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

FUENTES, V., *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

GAITÁN, E. y LEÓN, C., *La poesía en el periodismo cajamarquino*, Cajamarca, Municipalidad Provincial de Cajamarca, 2013, Vol.II.

GALINDO ROJAS, P., «La interacción dialéctica del discurso en *España, aparta de mí este cáliz*», en *Espéculo*, 23 (2003). Versión electrónica.

GALLEGO, V., *Vivir el cuerpo de la realidad*, Barcelona, Kairós, 2013.

GANZ, F., «César Vallejo y la poesía moderna», en *Atenea*, LVII, 169
(1939), pp.53-61.

GARCÉS LARREA, C., «César Vallejo o el Cristo de la poesía», en *Espiral*, III, 30 (1950), pp.3-4 y 19.

GARCÍA, M.L., *César Vallejo, poeta universal*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

GARCÍA NIETO, J., «César Vallejo o el dolor sobre el tiempo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229 (enero de 1969), pp.19-34.

GEIST, A., y SALVADOR, A. (eds.), *Cartografía poética*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

GHIANO, J.C., «Vallejo y Darío», en *Visión del Perú* (Lima), 4 (julio 1969), pp.93-9

GICOVATE, B., «De Rubén Darío a César Vallejo», una constante poética», en *Ensayos sobre poética hispanoamericana*, México, De Andrea, 1967, pp.113-134.

___, «Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo», en *Actas del*

III Congreso de la AIH, El Colegio de México, 1970, pp.417-422.

GIL ALBERT, J., «César Vallejo y España», en *Papeles de Son Armadans*, 69 (1973), pp.253-272.

GONZÁLEZ CRUZ, L.F., *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca*, Nueva York, Las Américas / Anaya, 1975.

GONZÁLEZ DUEÑAS, D., *Libro de Nadie*, México, FCE, 2003.

GONZÁLEZ VIGIL, R., *Leamos juntos a Vallejo. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*, Lima, Banco Central de Reserva de Perú, 1988, Tomo I.

__, (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Universidad Pontificia Católica del Perú, 1993.

GOTTLIEB, M., «La guerra civil española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo», en *Cuadernos Americanos*, XXVI, 154 (1967), pp.189-200.

GRANADOS, P., *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

GRANDE, F., *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.

___, *Once artistas y un dios*, Madrid, Taurus, 1986.

GUÉNON, R., *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Obelisco, 1987.

GURMÉNDEZ, C., *Teoría de los sentimientos*, México, FCE, 1984. ___, *Diez sentimientos clave*, Madrid, FCE, 1997.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F., «Presencia de Vallejo en la poesía española de Posguerra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455 (1988), pp.197-213.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Cuestiones*, México, FCE, 1994.

GUZMÁN, J., *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.

HAMBURGER, M., *La verdad de la poesía*, México, FCE, 1991.

HART, S., *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Londres, Tamesis Books, 1987.

___, *César Vallejo. Una biografía literaria*, Lima, Cátedra Vallejo, 2014.

HAZLITT, W., *Ensayos sobre el arte y la literatura*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

HENDERSON, C., *La poética de la poesía póstuma de Vallejo*, Lima, Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional, 2000.

HERNÁNDEZ NOVÁS, R. (Ed.), *César Vallejo, I*, La Habana y Bogotá, Casa de Las Américas e Instituto Caro y Cuervo, 2000.

HERRERO, A., «César Vallejo: Poética del habla», en *Revista de Occidente*, 19 (1977), pp.60-64.

HIGGINS,J., «La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía», en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 9 (1967), pp.47-58.

___, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1970.

___, *César Vallejo en su poesía*, Lima, Seglusa, 1990.

HUAMÁN, M.A., «Lectura pragmática de Vallejo», en *Vallejo:su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*, Lima, Universidad, 1994, Vol II, pp.181-198

IBÉRICO, M., *En el mundo de Trilce*, Lima, Universidad Nacional Mayos de San Marcos, 1963.

___, «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo», en *Revista Peruana de Cultura*, 4 (1965), pp.47-63.

IDUARTE, A., *Pláticas hispanoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp.112-120.

IMBODEN, R.C., «Muriendo de costumbre y llorando de oído: construcciones paralelas en la poesía de César Vallejo», en *Parallelismen*, University of Zurich, 2009, pp.147-156.

INNERARITY, D., *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995.

IZQUIERDO GALINDO, M., «El mundo de la pareja en *Trilce*», en *Cartaphilus*, 7-8 (2010), pp.171-192.

IZQUIERDO RÍOS, F., *Vallejo y su tierra*, Lima, Rimac, 1949.

JARAMILLO, H., «Grandes enfermos de angustia: César Vallejo», en *Universidad de Antioquía*, XXIII (1949), pp.465-470.

JULLIEN, F., *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela, 1998.

KERMODE, F., *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

KRISTEVA, J., *Strangers to Ourselves*, Nueva York, Columbia, 1991.

LAMBIE, G., *El pensamiento politico de César Vallejo y la guerra civil española*, Lima, Milla Batres,1993.

LARIOS VENDREU, L., «César Vallejo en la prensa española», en *Papeles de Son Armadans*, 87 (1977), pp.221-232.

LARREA, J., *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1958.

___, *César Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Visor, 1976.

___, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1980.

LELLIS, Mario Jorge de, *César Vallejo*, Buenos Aires, Mandrágora, 1960.

LEÓN ORDÓÑEZ, Z., *Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo*, Cajamarca, Concytec, 1989.

LÓPEZ CASTRO, A., *Las aguas de la memoria. Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial, 1994.

___, *El ángel caído. Ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Madrid, Endymión, 2011.

___, *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, León, Universidad, 2013.

___, *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda*, Madrid, Devenir, 2014.

LÓPEZ SORIA, J.I., «El no saber como actitud existencial en César Vallejo», en *Amaru*, 5 (enero-marzo 1968), pp.91-92.

LORA RISCO, A., *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971.

___, «Significación de la infancia en la poesía de Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302 (1975), pp.403-416.

LLOSA SANZ, A., «Voces desde la *muervida*. De muertes vivientes: perspectivas del fantasma en César Vallejo», en *Espéculo*, 34 (2006). Versión electrónica.

MAGRIS, C., *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001.

MANTERO, M., *La poesía del «yo» al «nosotros»*, Madrid, Guadarrama, 1971.

MARIÁTEGUI, J.C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1928, pp.230-237.

MARTÍNEZ GARCÍA, F., *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario, 1976.

___, (ed.), César Vallejo.*Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz,* Madrid, Castalia, 1987.

MARTÍNEZ PALACIO, J., «La trayectoria de César Vallejo», en *Ínsula*, 234 (mayo 1966), pp.1 y 12.

MARTOS CABRERA, M., *Poéticas de César Vallejo*, Lima, Editorial San Marcos, 2012.

MARTOS, M. y VILLANUEVA, E., *Las palabras de Trilce*, Lima, Seglusa, 1989.

MASSIGNON, L., *Ciencia de la compasión*, Madrid, Trotta, 1999.

MCDUFFIE, K., «Trilce I y la función de la palabra en la poesía de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, 71 (1970), pp.191-204.

___, «Sobre el universo poético de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, 41 (1975), pp.91-99.

MELÉNDEZ, C., «Muerte y resurrección de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* VI, 12 (1943), pp.419-453.

MENESES, C., «La narrativa de César Vallejo», en *Camp de l'Arpa*, 30 (1976), pp.35-44.

MEO ZILIO, G., *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Horizonte, 2002.

MIGNOLO, W., «La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas *Vallejo*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp.399-411.

MILÁN, E., *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, FCE, 2004.

MOLHO, M., «El realismo poético de César Vallejo: los mineros», en *César Vallejo: la escritura y lo real*, (coord..), N.Ly, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pp.155-167.

MONGUIÓ, L., *César Vallejo (1892-1938): Vida y obra, bibliografía, antología*, Nueva York, Hispanic Institute, 1952.

___, *La poesía postmoderna peruana*, México, FCE, 1954.

___, *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española*, México, Andrea, 1958.

MONSIVAIS, C., «César Vallejo, verso del sufrimiento americano», en *Estaciones*, II, 7 (otoño 1957), pp.331-337.

MONTIEL, E., «La prosa matinal de un poeta», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455 (Abril-Mayo 1988), pp.457-468.

MORALES BARBA, R., «Blas de Otero desde la influencia de Vicente Gaos y César Vallejo», en *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp.135-154.

MORALES, C.J., *César Vallejo y la poesía posmoderna*, Madrid, Verbum, 2013.

MORE, E., *Los pasos de Vallejo*, Lima, Universidad de San Marcos, 1966.

MOREIRAS, A., *Interpretación y diferencia*, Madrid, Visor, 1991.

MURCIA ESTRADA, I., «César Vallejo, la contradicción como equilibrio», En *Philologica Urcitana*, Vol.2 (2010), pp.15-28.

MURILLO, E., «El soliloquio sobre el cadáver: vitalidad existencial en *Trilce* LXXV y *España, aparta de mí este cáliz*, IX», en *Divergencias*, VI, 1 (Verano 2008), pp.35-50.

NARANJO, R., «De César Vallejo a César Vallejo», en *Nueva Estafeta Literaria*, 13 (1979), pp.43-47.

NEALE SILVA, E., *César Vallejo en su fase trílcica*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975.

NEGUERUELA, J., *Un arte presencial*, Madrid, Devenir, 2007.

NIEBYLSKI, D., «Releyendo *Poemas humanos*: Desposesión y lenguaje en el exilio», en *HispanicPoetry Review*, Vol.3, 1 (2001), pp.1-15.

OLASCOAGA, J.F., *El mundo andino en la obra de César Vallejo*, Texas Tech University, 2009.

ORREGO, A., «Palabras prologales» a César Vallejo: *Trilce*, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922, III-XVI.

___, *Mi encuentro con César Vallejo*, Bogotá, Tercer Mondo Editores, 1989.

ORRILLO, W., *César Vallejo, periodista paradigmático*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998.

ORTEGA, J., «Intensidad y altura: una poética de *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, 1971, Vol.II, pp.301-304.

___, *Figuración de la persona*, Madrid, Edhasa, 1971.

___, (comp.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974.

___, (ed.), César Vallejo, *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1991.

___, *La teoría poética de César Vallejo*, Providence, Del Sol, 1986.

___, *César Vallejo. La escritura del devenir*, Barcelona, Taurus / Pemguin Random House, 2014.

OSUNA, Y., *Vallejo, el poema, la idea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1979.

OVIEDO, E., *Paralelo entre Whitman y Vallejo*, Lima, Mejía Baca, 1964.

PACHAS ALMEYDA, M., *César Vallejo y su América hispana*, Lima, Ediciones del Rabedomante, 2014.

PAOLI, R., *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Florencia, D'Anna, 1981.

___, «Mapa anatómico de *Poemas humanos* (Poética y lenguaje)», en *César Vallejo.*

Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981, pp.41-53.

PATRÓN CANDELA, G., *El proceso Trujillo*, Universidad Nacional de Trujillo, 1992.

PAZ, O., *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

___, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PÉREZ MARTÍN, N., «La muerte en la poesía de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, XXI, 60 (julio-diciembre 1965), pp.285-291.

PINTO GAMBOA, W., *César Vallejo: en torno a España*, Lima, Cibeles, 1981.

PODESTÁ, G., *César Vallejo: su estética teatral*, Lima, Universidad de San Marcos, 1985.

PUCCINELLI, J., *César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, Lima, Editorial Fuente de la Cultura Peruana, 1987.

PUEYO ZOCO, V.M., «*Desnúdese el desnudo*. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo», en *Aula lírica*, 1 (2010), pp.1-16.

QUIÑONES, F., «Notas sobre la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXII (1058), pp.347-349.

REIN, M., «Hoy me gusta la vida mucho menos», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (1971), Vol.II, pp.265-296.

REJANO, J., «Vallejo entre el clamor y el silencio», en *Taller*, II, 10 (1940), pp.47-51.

REISZ DE RIVAROLA, S., «Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo», en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp.919-928.

REY, J.L., *Jacob y el ángel (La poética de la víspera)*, Madrid, Devenir, 2010.

RIVERA FEIJOO, J.F., *César Vallejo. Mito, religión y destino*, Lima, Amaru, 1984.

RODRÍGUEZ DE WESPHALEN, Y., «El tema del sexo», *En el mundo de Trilce*, Lima, Universidad de San Marcos, 1963, pp.13-20.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., «Presencia y permanencia de Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455 (Abril-Mayo 1988), pp.129-165.

ROWE, W., *Ensayos vallejianos*, Lima, Latinoamericana, 2006.

ROWE, W. y GUTIÉRREZ, G., *Vallejo. El acto y la palabra*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.

SÁINZ DE MEDRANO, L., «César Vallejo y el indigenismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (Junio-Julio 1988), pp.739-749.

SALOMON, N., «Algunos aspectos de lo *humano* en *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (1971), Vol.II, pp.191-230.

SALVIA, Anthony J., «La tradición ironizada: El uso del número en *Poemas humanos* de César Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 12 (1978), 91-112.

SAMANIEGO, A., *César Vallejo y su poesía*, Lima, Mejía Baca, 1954.

SÁNCHEZ, L.A., *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1971, 3 vols.

SÁNCHEZ, S., *El tema de la orfandad en la poesía de César Vallejo*, University of Oklahoma, 1993.

SCHNEIDER, L.M., «Comienzos literarios de Vallejo», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (Ed.), A.Flores, 1971, Tomo I, pp.137-181.

SERRA, E., «El desgarramiento emocional en la poesía de César Vallejo», en *Poesía hispanoamericana: ensayos de interpretación crítica*, Universidad Católica de Santa Fe, 1964, pp.219-249.

SOBEJANO, G., «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (1971), Vol.II, pp.181-190.

SOBREVILLA, D., *Introducción bibliográfica a César Vallejo*, Lima, Amaru Editores, 1995.

SONÍ SOTO, A., «La figura de la madre en la poética vallejiana *Trilce*», en *Argumentos*, 60 (Mayo-Agosto 2009), pp.167-187.

SPELUCÍN, A., *Contribución al conocimiento de César Vallejo*, Trujillo, Ediciones SEA, 1989.

STAROBINSKI, J., *Las palabras bajo las palabras*, Barcelona, Gedisa, 1996.

SUCRE, G., «Vallejo: conciencia y utopía», en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pp.153-159.

TAMAYO VARGAS, A., «Tres poetas de América: César Vallejo, Pablo Neruda y Nicolás Guillén», en *Mercurio Peruano*, 377 (1958), pp.483-503.

THOMSON, G.D., *Marxismo y poesía*, Barcelona, Cuadernos Beta, 1969.

TORRE, Guillermo de, «Reconocimiento crítico de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, XXV, 49 (enero-junio 1960), pp.45-58.

URRUTIA, J., (ed.), Vallejo, *Favorables París Poema*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

UTRERA TORREMOCHA, Mª V-. *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad, 1999.

VALCÁRCEL, G., «La palabra como espíritu», en *Cuadernos Americanos*, XI, 63 (mayo-junio 1952), pp.225-240.

VALENTE, J.A., «César Vallejo, desde esta orilla», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.144-160

___, *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983.

___, «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp.60-70.

VALVERDE, J.Mª., *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952.

VALLEJO, G. de, *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos*, Lima, Distribuidora Zalvac, 1978.

___, «Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*», en César Vallejo. *Obra poética completa*, Lima, Moncloa, 1968, pp.489-496.

VEGA, J.L., *Trilce de César Vallejo*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1975.

VEGAS GARCÍA, I., *Trilce: estructura de un nuevo lenguaje*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1982.

VÉLEZ, J. y MERINO, A. (eds.), *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984.

VÉLEZ, J., «La materia vallejiana: sexo, placer, cópula y familia», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (Junio-Julio 1988), pp.859-870.

VERDUGO, Iber H., *Hacia el conocimiento del poema*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1982.

VILLANUEVA, E., *La poesía de César Vallejo*, Lima, Compañía de Publicaciones y Publicidad, 1951.

VITIER, C., «La religiosidad de César Vallejo», en *Aula Vallejo*, 1 (1959), pp.95-101.

VYDROVÁ, H., «Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo», *En torno a César Vallejo*, (ed.), A.Merino, Madrid, Júcar, 1988, pp.55-97.

WESPHALEN, E.A., «Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares», en *Diálogos: Artes/ Letras/Ciencias Humanas*, 84 (1978), pp.3-7.

XIRAU, R., *Entre la poesía y el conocimiento*, México, FCE, 2001.

YAGÜE LÓPEZ, P., *Los novísimos, referencia de una época*, Universidade da Coruña, 1997.

YURKIEVICH, S., «Vallejo, su poesía, contemporaneidad y perduración», en *Aula Vallejo*, 2-4 (1962), pp.168-189.

___, *La confabulación de la palabra*, Madrid, Taurus, 1978.

___, «César Vallejo», en *Fundamentos de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002, pp.19-73.

ZAGAJEWSKI, A., *En defensa del fervor*, Barcelona, Acantilado, 2005.

ZAMBRANO, Mª, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988.

ZAMORA VICENTE, A., «Considerando, comprendiendo (notas a un poema de César Vallejo)», en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp.109-117.

ZÁRATE, A., «César Vallejo. Premonición y vísperas», en *Revista Iberoamericana*, 80 (Julio-Septiembre 1972), pp.431-440.

ZUBIZARRETA, A.F., «La cárcel», en *Aproximaciones a César Vallejo*, (ed.), A.Flores, Nuva York, Las Américas, 1971, T.I, pp.295-301.

Índice